

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Obscná teorie a dějiny umění a kultury

Katedra Estetiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Veronika Pejšová

Perspektivy pojmu estetické zkušenosti v díle Richarda Shustermana

The Perspectives of the Concept of the Aesthetic Experience in the Work of Richard
Shusterman

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 12. 2017

Veronika Pejšová

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za jeho pečlivost, řadu podnětů, ale především za jeho čas. Současně bych ráda poděkovala své rodině a přátelům za jejich trpělivost a vytrvalou podporu.

Abstrakt

Základním tématem diplomové práce je postavení pojmu estetické zkušenosti na poli současné estetiky. Jako jeden z nejzákladnějších pojmů novověké estetiky byla estetická zkušenost v posledním půlstoletí podrobena kritice z mnoha stran. Zároveň však v posledních desetiletích dochází, z několika souvisejících příčin (znovuoživení filozofického pragmatismu, znovu promýšlení odkazu Kantovy estetické teorie aj.), ke snaze tento pojem reinterpretovat a udržet jej jako smysluplný a funkční v rámci diskurzu estetické teorie. Užším tématem této diplomové práce je obhajoba neopragmaticky laděné interpretace pojmu estetické zkušenosti v díle Richarda Shustermana. Práce se pokusí poukázat nejen na Shustermanovy argumenty, které podporují udržitelnost pragmatického pojetí pojmu estetické zkušenosti, ale rovněž i na stanoviska, která v udržení tohoto hlediska brání. Pozornost se bude soustředit především na Shustermanovu interpretaci Deweyho pojetí „umění jako zkušenosti“ a v závěru na Shustermanovo vlastní, přesto s Deweyho pragmatismem související téma – *somaestetiku*.

Klíčová slova: estetická zkušenost, pragmatismus, Richard Shusterman, somaestetika

Abstract

The main theme of the thesis is the position of the concept of the aesthetic experience on the field of the contemporary esthetics. As the one of the most basic concepts of the modern-age esthetics the esthetic experience was criticized from the different views in the last half century. But at the same time in the last decades, this concept is effort to reinterpret and keep as the meaningful and functional one at the frame of discourse of the esthetic theory from few related reasons (revival of the philosophical pragmatism, re-thinking of the Kant's esthetic theory etc.). The closer topic of the thesis is the defense of the neo pragmatically oriented interpretation of the concept of the esthetic experience in the work of Richard Shusterman. The thesis should point out not only the Shusterman's arguments, which support the sustainability of the pragmatism approach of the esthetic experience's concept, but also the attitudes that prevent the sustaining of this point of view. The attention will be focused mainly on Shusterman's interpretation of Dewey's conception "The art as the experiences" and in the end on Shusterman's theme – *Somaesthetics*, that related with Dewey's pragmatism too.

Key words: aesthetic experience, pagmatism, Richard Shusterman, somaesthetic

OBSAH

Úvod [7]

I. Estetická zkušenost v díle Johna Deweyho [10]

I. 1 Obecné rysy zkušenosti a její proces [13]

I. 3 Estetická zkušenost [17]

I. 4 Estetická zkušenost a umění [18]

II. Kritika pojmu estetické zkušenosti ve druhé polovině 20. století [20]

II. 1 Anti-esencialistická kritika estetické zkušenosti [25]

II. 2 Roztržka mezi internalistickým a externalistickým pojetím estetické zkušenosti [29]

II. 2. 1 Koncepce estetické zkušenosti – Monroe C. Beardsley [30]

II. 2. 2 Nelson Goodman a hodnotově neutrální estetická zkušenost [36]

II. 2. 3 Arthur C. Danto a estetická zkušenost jako akt teoretické interpretace [40]

III. Perspektivy pojmu estetické zkušenosti v díle Richarda Shustermana [45]

III. 1 Estetická zkušenost a populární umění [48]

III. 1. 1 Krásné umění rapu [54]

III. 1. 2 Revize Shustermanových cílů [59]

III. 2 Somaestetika – disciplína teorie a praxe [62]

Závěr [68]

Literatura [71]

Úvod

Problematika estetické zkušenosti představuje jedno ze základních témat, která určují způsob a směr myšlení mnohých autorů současné estetiky. Následující diplomová práce se hodlá zaměřit na perspektivy pojmu estetické zkušenosti v díle Richarda Shustermana, současného neopragmaticky smýšlejícího filozofa a estetika. Shustermanova koncepce pojmu estetické zkušenosti nachází vzor a inspiraci u Johna Deweyho, autora, který je označován nejen za jednu z nejvýznamnějších postav americké filozofie první poloviny 20. století, ale je zároveň pokládán za zakladatele estetiky pragmatismu. Přestože Shusterman v mnohém navazuje na Deweyho myšlenky, nepokračuje v jeho snaze poskytnout všeobecnou definici umění.¹ Namísto toho se zaměřuje na možnosti rozšiřování hranic umění tak, aby v nich byly obsaženy vedle vysokého umění i populárnější formy kulturního vyjadřování.

John Dewey zařadil pojem estetické zkušenosti do centra svého filozofického uvažování. V jednom z vrcholných děl nazvaném *Umění jako zkušenost* představuje estetická zkušenost nástroj, který by měl umělecká díla, stále více izolovaná do koncertních sálů, muzeí a galerií, propojit současně i s běžným životem a praxí, kde se podle Deweyho nalézá skutečná hodnota umění. Podle Deweyho dochází k odloučení umění a běžného života na základě nesprávného vnímání uměleckých děl, která v obecném smýšlení splynula s předměty, které úzce identifikujeme s jejich hmotným způsobem existence v podobě budovy, sochy či malby. Přestože je pro umělecká díla charakteristická přítomnost formy, nezakládá se tato forma na prostorových vztazích, nýbrž na dynamické interakci složek, které mají své kořeny hluboko v našem světě, v našich přirozených potřebách, aktivitách a konstituci lidského organismu. Teorie, které nahlízejí umělecké dílo zcela nepřirozeně jako pouhý objekt a nikoli jako proces, jako zvláštní kvalitu nacházející se kromě umění i v naší běžné zkušenosti, jsou podle Deweyho mylné. Naopak obnovení kontinuity mezi uměleckými díly a životem, který tvoří naše běžné radosti a strasti, představuje pro Deweyho správný cíl. Naplnění tohoto cíle by znamenalo pro uměleckou sféru vyprostit se ze sevření elitářské tradice, která dala vzniknout normám, podle nichž je pouze oblast vysokého umění nositelem estetické hodnoty, zatímco pro zbylou oblast, vůči níž bývá vysoké umění často definováno, hraje tato hodnota spíše vedlejší, mnohdy i bezvýznamnou roli.²

¹ John Dewey tuto definici předkládá v knize *Art as Experience* (New York: Wideview/Perigee Book, 1980)

² Tamtéž, 5–8.

Richard Shusterman se ve svém známém díle *Estetika pragmatismu: Krása a umění života*³ ztotožňuje s názorem, podle kterého je předěl mezi výtvoř krásného umění a běžným životem nepřirozený. Souhlasí s Deweyho tezí, že kořeny umění se nacházejí v našich nejzákladnějších přirozených funkcích, a proto je jeho snahou obnovit hlavní myšlenky Deweyho estetiky. V návaznosti na Deweyovský naturalismus dochází autor k závěru, že v umění nelze nalézt neměnné a apriorní hodnoty, které by umožnily použití nezpochybnitelných zákonitostí klasifikace. Jeho kritika směřuje zejména na analyticky orientované teorie, které jsou vzhledem k Deweyho naturalistické koncepci umění protikladné. Hlavní omyl těchto teorií spočívá v definování umění jako specifické oblasti, kterou je nutné zřetelně oddělit od jiných oblastí a tím ji vymezit.⁴ Shusterman se vůči těmto teoriím vymezuje a poukazuje na skutečnost, kdy nesourodá skupina analyticky smýšlejících autorů estetickou zkušenost, pokud ji jako pojem zcela nezavrhovala, pojímala v souladu s kantovskou tradicí pojmu nezainteresovanosti, tedy především jako oddělenou od našeho běžného života. Estetické pak představuje autonomní oblast, ve které je umění zbaveno jakékoliv užitečnosti a funkčnosti.

Shustermanova estetika představuje v mnoha směrech cílenou snahu o oživení a zároveň praktické uskutečňování Deweyho naturalistické koncepce umění. Shusterman nabízí pragmatickou definici umění jako zkušenosti, která se snaží zdůraznit především nejdůležitější cíl umění, kterým by měla být kultivace našeho života a smyslu pro umění. Vydat se za tímto cílem však představuje pro estetiku coby vědní disciplínu závažný obrat. Pokud se podle Shustermana vydáme tímto směrem, budeme muset současně uznat existenci umění i mimo jeho tradicí vymezené hranice, protože estetická zkušenost je přítomná nejen při vnímání krásného umění, ale současně i při vnímání populárního umění, přírodních krás, tělesné krásy, ale také při rituálech, sportech, výzdobě interiérů, tetování, gastronomii, kosmetickém průmyslu a mnoha dalších odvětvích.

Z této příčiny hlavní otázka následující práce zní: je možné, aby se estetická zkušenost, pojem, který byl v minulosti často spojovaný s oblastí krásného umění, stala plnohodnotnou součástí mimouměleckých forem, dosud akademickou estetikou opomíjených?⁵ Jinými slovy je možné, aby tradiční pojem estetické zkušenosti překročil dosavadní rámec estetiky jako vědního oboru

³ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992); slovensky: *Estetika Pragmatizmu. Krása a umenie života* (Bratislava: Kaligram, 2003)

⁴ Nutno poznamenat, že k identifikaci estetiky a filozofie umění došlo především v oblasti analytické estetiky, z níž, jak dále uvidíme, Shusterman vychází a reaguje na ni.

⁵ Příkladem výhradního spojování pojmu estetické zkušenosti s oblastí krásného umění jsou např. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958), Nelson Goodman, *Jazyky umění – nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007).

a tím *de facto* zapříčinil její rozšíření? S ohledem na snahu zodpovědět tyto otázky bude cílem této práce obhajoba Shustermanovy neopragmaticky laděné interpretace pojmu estetické zkušenosti, která, jak se zdá, by měla zasahovat nejen do úvah současné akademické estetiky, potažmo celé filozofie, ale měla by se rovněž stát i součástí našeho běžného, každodenního života.

V první kapitole si představíme naturalistickou koncepci umění a estetické zkušenosti Johna Deweyho. Nejprve hodláme nastínit charakter zkušenosti obecně, tak jak jej Dewey definuje na základě interakce organismu a prostředí. Dále se zaměříme na obecné rysy zkušenosti a její proces a po nastínění těchto obecných principů zkušenosti se budeme věnovat postavení estetické zkušenosti v praktickém životě a její roli v rámci umění.

Ve druhé kapitole této práce se nejprve zaměříme na Shustermanovu studii „Konec estetické zkušenosti“⁶, která pro nás bude představovat výchozí bod. Shusterman v této studii nejenže předkládá obecné příčiny úpadku pojmu estetické zkušenosti ve druhé polovině 20. století, ale současně se vymezuje vůči odporu teoretiků, zejména těch analyticky smýšlejících, který se vůči naturalizaci umění a estetické zkušenosti projevil s nástupem druhé poloviny 20. století. Nejprve se hodláme věnovat analytickým estetickým teoriím z 50. let 20. století, které estetickou zkušenost zcela odmítly. Dále se jednotlivě zaměříme na pojetí estetické zkušenosti u analyticky orientovaných autorů Monroea C. Beardsleyho, Nelsona Goodmana a Arthura C. Danta, kteří, přestože každý zcela jiným způsobem, začleňují pojem estetické zkušenosti do svých úvah o umění.

Třetí část práce bude věnována neopragmaticky laděné interpretaci pojmu estetické zkušenosti v díle Richarda Shustermana, která je v mnoha směrech znovu oživením a současně i praktickým uskutečněním myšlenek Johna Deweyho. Primární tezí je v tomto směru Shustermanova snaha navázat na Deweyho naturalistickou tezi a obnovit kontinuitu mezi životem a uměním. Tuto snahu hodláme sledovat za prvé v Shustermanových úvahách nad možnostmi rozšiřování uměleckých hranic tak, aby obsáhly současně i některé formy populárního umění a za druhé v autorově návrhu na novou estetickou disciplínu somaestetiku, která se pokouší kontinuitu mezi životem a uměním obnovit prostřednictvím kritického studia, které kultivuje naši zkušenost a užívání těla coby místa senzorického estetického prožívání a kreativního procesu vlastní sebe tvorby.⁷

⁶ Richard Shusterman, „The End of Aesthetic Experience,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, no. 1 (1997): 29–41.

⁷ Richard Shusterman, „Somaesthetic and the Revival of Aesthetics,” *Filozofski vestnik*, no. 2, (2007): 136.

I. Estetická zkušenost v díle Johna Deweyho

Estetiku pragmatismu lze v jejích počátcích spojit především s osobností Johna Deweyho.⁸ Oblast zájmu, které se tento autor věnoval, je velmi široká. Jeho spisy jsou tvořeny téměř čtyřiceti svazky a prolíná se v nich nesčetně mnoho témat. Deweyho tvorba spadá nejen do oblasti filozofie, psychologie či pedagogiky, ale rovněž je znám jako průkopník sociálního liberalismu, naturalistického humanismu a z epistemologického hlediska je představitelem tzv. instrumentalismu.⁹ Pro estetiku se jeví nejdůležitější zejména pozdní filozofická a životní dráha tohoto autora, protože je významnou měrou obohacena o estetické otázky, jejichž společným jmenovatelem je pojem estetické zkušenosti.¹⁰ Vzhledem k rozsahu Deweyho díla se nám zde nepodaří a ani o to nehodláme usilovat, postihnout ucelený souhrn autorových myšlenek na toto téma. Pro tento účel budeme vycházet především z Deweyho prací spadajících do období autorovy vrcholné tvorby, do níž se řadí zejména knihy *Zkušenost a příroda* a *Umění jako zkušenost*. Tyto knihy lze považovat, a to nejen z hlediska estetiky pragmatismu, za vrcholná díla, ve kterých se odrážejí Deweyho předešlé úvahy z oblasti logiky, epistemologie či sociální filozofie a jsou úzce propojeny právě s problematikou estetické zkušenosti.¹¹ Z tohoto důvodu budeme v následujících řádcích čerpat zvláště z těchto knih.

Abychom mohli plně pochopit povahu a vývoj estetické zkušenosti, která v Deweyho pojetí vrcholí ve spojení s uměním, musíme se nejprve zaměřit, stejně jako sám autor, na zkušenost

⁸ Estetika pragmatismu první poloviny 20. století je neodmyslitelně spjata s osobností Johna Deweyho (1859–1952). Je však na místě připomenout, že sám Dewey se přímo za pragmatistu nepovažoval. Jak uvádí v první kapitole knihy *Zkušenost a příroda*, svoji filozofii definuje jako naturalistický empirismus či naturalistický humanismus. John Dewey, *Experience and Nature* (Chicago and La Salle Open: Court Publishing Company, 1929), 1a.

⁹ Ve filozofii se setkáváme jak s úzkým pojetím instrumentalismu, které znamená epistemologickou pozici, jenž předpokládá, že každá teorie je správná, pokud je schopna předpovědět nebo vyjádřit zkoumaný fenomén. Širší pojetí instrumentalismu, které neznámá pouze způsob hodnocení teorií, ale popis funkce poznání, se váže k osobě Johna Deweyho, který je považován za prvního, kdo pojem instrumentalismus začal vědomě používat. Instrumentalismus v Deweyho myšlení nahradil termín pragmatismus a to z důvodu odlišení od Williama Jamese. Michal Kořán, *Člověk, poznání a mezinárodní politika: Pragmatismus a vědecký realismus jako filozofie vědy v mezinárodních vztazích* (Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 2008), 14.

¹⁰ Nejen pro estetiku pragmatismu, ale i pro pragmatismus obecně byla zkušenost ústředním pojmem. Pragmatismus chápal člověka jako bytost, která jedná a má zkušenost. Lidské představy, pojmy a soudy měly být využity jako pravidla lidského jednání. Jejich pravdivost se však neověřovala porovnáním s realitou, ale spíše mírou účinku, tedy do jaké míry je pro člověka určitá danost užitečná, popřípadě jaký má prospěch pro společnost. William James, jeden z hlavních představitelů pragmatismu, v tomto směru napsal: „... pravdivost myšlenky není strnulá inherentní vlastnost. Pravdivost se myšlenice děje. Myšlenka se stává pravdivou, je učiněna pravdivou událostmi. Její pravdivost je ve skutečnosti událost, proces: jmenovitě proces její verifikace.“ Tyto pravdy jsou pak přirozeně výslednou kombinací starých a nových pravd, zkušeností. William James, *Pragmatismus. Nové jméno pro staré způsoby myšlení* (Brno: CDK, 2003), 104–105.

¹¹ Problematice umění a zkušenosti se však Dewey věnoval již dříve v knize *Experience and Nature* a dále i v knize *Art as Education: A Collection of Essays* (Barnes Foundation Press, 1969) a práci „Qualitative Thought,” in *John Dewey The Later Works, 1925–53; Vol. 5: 1929–1930* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985)

obecně. Dewey byl velkým kritikem předělu mezi světem umění a světem, ve kterém vznikají naše běžné starosti a strasti. Tento předěl podle něj vznikl nejen na základě historického vývoje, ale také za přispění nejrůznějších filozofických teorií, které daly vzniknout nesprávnému vnímání uměleckých děl. Umění je podle Deweyho chybně izolováno do specifické oblasti muzeí, galerií a koncertních sálů, kde je „vzvednuto na vysoký piedestal“.¹² Tím se umění nachází mimo naše každodenní životní úsilí a přestává být pro běžného člověka dostupné.¹³ Takovéto ztotožnění umění s tradicí vysokého umění, odděleného od našeho běžného života, je ideou umění pro umění, které je určeno elitám.¹⁴ Aby mohl autor plnohodnotně odpovědět na otázku, proč se stal svět umění běžným lidem natolik vzdálený, když by měl jejich životy naopak prostupovat a obohacovat, nezačíná u problematiky umění, potažmo přímo estetické zkušenosti, ale zamýšlí se nejprve nad charakterem zkušenosti v obecné rovině.

Nelze si nepovšimnout, že přestože je zkušenost v Deweyho dílech centrálním pojmem, napříč tomu je i pojmem, který není z autorovy strany jednoznačně definován. Mezi jedno z mnoha vymezení, které lze považovat za výstižné, přestože velmi obecné, je vymezení zkušenosti na základě interakce organismu a prostředí.¹⁵ Dewey píše: „Zkušenost je výsledkem, znakem a odměnou interakce mezi organismem a prostředím, a pokud dospěje ke svému naplnění, transformuje se do participace a komunikace.“¹⁶ Interakci organismu a prostředí, které se v následujících řádcích hodláme věnovat, není proto možné z hlediska Deweyho pojetí opomenout. Tato interakce představuje základ zkušenosti samotné, a proto by nebylo možné dále bez jejího bližšího rozboru plnohodnotně postihnout celkový charakter estetické zkušenosti.

Dewey lpí na vzájemném působení a přirozené kontinuitě nejen mezi organismem a prostředím, ale i mezi hmotou a duchem, přírodou a člověkem, reálnem a ideálním, skutky a hodnotami.

¹² Dewey, *Art as Experience*, 5.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž, 8. Na Deweyho kritiku umění pro umění, které je určeno elitám, navazuje Shusterman obhajobou populárního umění, které se podle něj může nejenže vyrovnat kritériím estetické tradice vysokého umění, ale má v sobě rovněž potenciál obohacovat a transformovat tradiční pojem estetického tak, aby bylo možné jej osvobodit od třídního elitářství a od vytvořené propasti mezi naším každodenním životem. Shusterman, *Estetika Pragmatizmu. Krása a umenie života*, 269.

¹⁵ Toto na první pohled příliš obecné vyznění Deweyho argumentů představovalo hlavní cíl pro kritiky. Jmenujme především analyticky orientované autory 40. a 50. let označované jako anti-esencialisty. Arnold Isenberg, jeden z nejvýraznějších autorů tohoto období, označil Deweyho knihu *Umění jako zkušenost*, za „*mišmaš protichůdných metod a nedisciplinovaných spekulací*.“ Arnold Isenberg, „Analytical Philosophy and The Study of Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 128.

¹⁶ Dewey, *Art as Experience*, 22.

Snaha členit svět na jednotlivé formy dualit je pro Deweyho cizí.¹⁷ Z tohoto pohledu bývá označován jako organicista¹⁸, který mezi těmito, léty vžitými dualitami, nachází neustálé spojení, které ústí v jednotné a vzájemné působení.¹⁹ Deweyho hlavní myšlenku, pro kterou je právem za organicistu považován, a kterou Shusterman označuje jako „somatický naturalismus“, lze představit následovně: přestože jak organismus, tak i prostředí zastávají svoji vlastní nezastupitelnou roli, nelze jedno od druhého ostře oddělovat.²⁰ Organismus a prostředí na sobě vždy závisí. I přes svoji odlišnost žije organismus v prostředí, kterého se stává neodmyslitelnou součástí, působí na své okolí, ale současně i prostředí samotné významně ovlivňuje organismus a vtiskává se do něj.²¹ Pokud toto obecné vzájemné působení organismu a prostředí vztáhneme na lidskou bytost, znamená to, že pro Deweyho nemůže být člověk samostatná entita, která je do určité míry schopna vzhledem ke své inteligenci ovládat zákony přírody a na druhou stranu ani příroda není ostře vymezenou oblastí vzhledem ke svým kausálním dispozicím.

Prostředí a organismus neboli prožívaná realita a člověk, zaujímají vztah, který má čistě kontinuální charakter.²² Tento vztah má povahu nepřetržité, rytmické interakce, jejímž prostřednictvím vytvářejí organismus a příroda společnou dynamickou strukturu, díky které vzniká zkušenost. Tato zkušenost v sobě musí obsahovat jistý kvalitativní potenciál, který v případě svého naplnění, jímž má Dewey na mysli završení zkušenosti, vede k obohacení organismu, k obohacení a rozvoji celého člověka. Jedná se o proces nepřetržitého přesahování, v němž příroda, které jsme samozřejmou součástí, nepředstavuje slepý mechanismus, ale stává se v tomto smyslu přirozeným procesem povstávání.²³

¹⁷ Deweyho snahu po odstranění všech hlavních zažitých dualismů, které jsou zakořeněny v tradici západního myšlení, jako např. duše–tělo, forma–látka, praxe–teorie, přehledně shrnuje ve své esaji Thomas M. Alexander. Thomas M. Alexander, “Dewey, Dualism, and Naturalism,” in *A Companion to Pragmatism*, eds. John Margolis, John Shook (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 184–192.

¹⁸ Organicismus bývá označován za směr sociologického naturalismu, který vysvětluje společenské procesy pomocí biologických zákonitostí živých organismů. Na tomto místě bychom rádi upozornili na odlišné pojetí organicismu u Stephena C. Peppera, amerického filozofa, který se řadí rovněž k tradici pragmatismu. Organicismus se v Pepperově pojetí zakládá na jednotné harmonii a jednotném celku a lze jej vymezit jako absolutní idealismus ve smyslu Hegelově. Pepper však vidí Deweyho spíše jako kontextualistu, u kterého nacházíme prvky organicismu. Pragmatismus, který je v jeho díle spojován s kontextualismem, vyvozuje své poznání z aktivní přítomné události, zkušenosti. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses – A Study in Evidence* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1942).

¹⁹ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika* (Praha: Odeon, 1985), 172.

²⁰ Shusterman, *Estetika Pragmatizmu. Krása a umenie života*, 30.

²¹ Dewey, *Art as Experience*, 15.

²² Tamtéž, 28.

²³ Dewey, *Art as Experience*, 13.

V úvodní kapitole knihy *Zkušenost a příroda* Dewey uvádí některé mylné tendence, které oddělují naši zkušenost a přírodu a jsou v nás bohužel po staletí chybně zakotveny. Dewey píše: „Zkušenost je důležitá pro ty, kteří ji mají, ale vyskytuje se příliš náhodně a sporadicky, než aby s sebou nesla důležité implikace ohledně povahy přírody.“²⁴ „Na druhou stranu se říká, že na rozdíl od zkušenosti je příroda úplná.“²⁵ Dewey si klade za cíl tento rozpor prolomit a poukázat na pravý opak tím, že z obecných základů a charakteristik běžné zkušenosti učiní metodu, jak přistupovat k principům poznání a k realitě. Zkušenost je z tohoto hlediska chápána jako prostředek, jímž je možno dosáhnout skutečného odhalení reality. Není závojem, který by člověka od přírody odděloval, ale naopak mu pomáhá pronikat blíže do jejího srdce.²⁶ Proto podle Deweyho nelze zkušenost nahlížet jako pouze osobnostní rys, ale jako přírodní rys, který je lokalizován v těle tím, jak tělo existuje v přírodě.²⁷

Poté, co jsme se pokusili nastínit kontinuální charakter, který funguje mezi organismem a prostředím a jehož výsledkem je vznik zkušenosti, se dále zaměříme na obecné rysy zkušenosti. Těmito hlavními rysy jsou především: dynamičnost, rytmus, kontrast a harmonie, individuálnost a celistvost, jednota minulosti, přítomnosti a budoucnosti.

I. 1 Obecné rysy zkušenosti a její proces

Jako lidé máme přirozenou potřebu hledat v životě jistotu. Žít a setrvávat ve stavu stability, která je nám příjemná. Zároveň se však musíme permanentně vyrovnávat s různými formami nejistot, v podobě překážek a problémových situací, které se nám v životě staví do cesty. Výsledkem tohoto „sisyfovského úsilí“, je naše nepřetržitá snaha o znovunalezení stability, Deweyho slovy rovnováhy (*equilibrium*) našeho života.²⁸ Tato snaha je primární vlastností a přirozenou součástí výše uvedeného vztahu mezi organismem a prostředím. Zakládá se na dynamickém, přesto kontinuálním charakteru, kdy na jedné straně stojí organismus toužící po

²⁴ Dewey, *Experience and Nature*, 1a.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž, Preface III.

²⁷ Tamtéž, 229. Shusterman upozorňuje, že právě touto Deweyho myšlenkou lze oponovat některým analytickým estetikům, kteří kritizovali pojem estetické zkušenosti jako příliš subjektivní. Podle mnohých autorů, jak si dále ukážeme např. u autorů z anti-esencialistické linie analytické estetiky a také u George Dickieho, byla estetická zkušenost pokládána za příliš „solipsisticky soukromou“, a proto ji vyloučili z možnosti jakékoli kritiky. Dewey subjektivitu nepopírá, ale podle Shustermana trvá na tom, že v rámci interakce organismu a prostředí musí být završená zkušenost přirozeně něčím víc, protože zkušenost, která je dílem kontinuálního vztahu mezi subjektem a přírodou tento subjekt zákonitě přesahuje. Srov. Shusterman, *Estetika Pragmatizmu. Krása a umenie života*, 61–63.

²⁸ Dewey, *Experience and Nature*, 253.

stabilitě a rovnováze, na straně druhé spočívá příroda, plná nástrah a nejistot. Aby se mohl organismus s nastalými problémovými situacemi, které pro něj představují vždy určitou výzvu (*challenge*)²⁹, plnohodnotně vyrovnávat, je třeba, aby ke svým dosavadním zkušenostem připojil i určitou dávku kreativity.³⁰ Tento kreativní element spočívá ve využití minulosti pro přítomnost směrem k budoucnosti. Jakoby se minulost, přítomnost a budoucnost současně a navzájem překrývaly. V přítomnosti využíváme minulých, již osvojených zkušeností tak, abychom je zúročili a pokročili k budoucímu obohacení se o novou zkušenost. Pokud se zde nenachází kreativní element, není možné, aby se všechny tyto tři časy prolínaly. Jak si dále ukážeme, toto překrývání minulosti, přítomnosti a budoucnosti se odráží v estetickém, onom výjimečném, které zapřičiňuje následné završení zkušenosti jako celku.

Život jedince se z tohoto pohledu sestává ze dvou výrazných fází. V první fázi dočasně ztrácíme svůj pevný krok s okolním chodem věcí, ocitáme se v situacích, které jsme nepředpokládali, a které narušují naši životní jistotu. Tyto situace jsou výjimečné tím, že na jejich překonání nelze uplatňovat pouze naše dosavadní znalosti a zkušenosti. Aby byl jedinec schopen se s nastalými problémovými situacemi vypořádat, je zapotřebí kreativního úsilí, kterým se dostane do fáze druhé. V této druhé fázi se jedinci často daří obnovit harmonii a nastolit novou rovnováhu s prostředím. Výsledkem tohoto dynamického vztahu je zkušenost, která se stává završenou a sjednocenou zkušeností, neboli zkušeností, kterou Dewey označuje jako *an experience* (Zkušenost).

Z výše uvedených skutečností by se mohlo zdát, že završená zkušenost *an experience* není nic převratného. Samozřejmě součástí koloběhu lidského života, nic nad čím by se měl člověk dlouze zamýšlet. Avšak není tomu tak. Dewey píše: „tím, že má zkušenost svá pravidla a strukturu, není pouze střídáním fází konání a zakoušení, ale skládá se z jejich vzájemných vztahů.“³¹ Postihnout celkový průběh zkušenosti (*an experience*) by proto mohlo vydat na samostatnou práci, my se však v následujících řádcích pokusíme obecně specifikovat, pouze její základní znaky, které utvářejí její strukturu, respektive její počátek, průběh a konec.

Dvě primární fáze zkušenosti, lépe řečeno etapy, označuje Dewey jako fáze konání (*doing*) a zakoušení (*undergoing*).³² Přestože jsou bezesporu tyto dvě etapy životního koloběhu naší zkušenosti svým charakterem kontrastní, nemohou jedna bez druhé nastat a rovněž je ani nelze

²⁹ Tamtéž, 27.

³⁰ Tamtéž, 397.

³¹ John Dewey, *Art as Experience*, 44.

³² Tamtéž, 44.

od sebe oddělovat. Jsou to dva elementy, které se neodmyslitelně prolínají. Nastalá počínající zkušenost, která se vynořuje, Deweyho slovy emerguje na základě nastalé konfliktní situace, je příznačná svým vývojem.³³ Zprvu jsme nuceni a to jak ze své vlastní podstaty, tak i vzhledem k podmínkám vnějšího působení prostředí, ve kterém se nalézáme, se s konfliktní situací vyrovnat. Pokud chceme novou problémovou situaci úspěšně zvládnout, znamená to pro nás jediné. Nelze rutinně opakovat to, co se nám na základě našich dosavadních zkušeností a znalostí doposud osvědčilo jako funkční. Naopak, za přispění dosavadních nabytých zkušeností, musíme zapojit jistou dávku kreativity, která nám otevírá cestu k vytvoření a obohacení se o novou zkušenost.

Po takovéto fázi konání, kdy se musíme vyrovnat s působením vnějšího prostředí vůči nám, přichází opětovné nastolení nového uspořádání, které se však neděje skokově, ale je v životě jedince vždy procesem růstu, který vyžaduje kreativní adaptaci. Podle Deweyho „*život roste, pokud je dočasné vypadnutí přechodem k rozsáhlé rovnováze energií organismu s těmi podmínkami, ve kterých žije.*“³⁴ Život se tedy sestává z neustálé kontinuální proměny, která jedince posouvá kupředu. Proměny, na kterou nelze nahlížet pouze ve smyslu dvou střídajících se fází, ale naopak jako na postupné kontinuální prolínání se situací, zkušeností, které se odehrávají na základě přirozeného rytmu. Rytmu, který si lze představit jako plynulý přechod od jedné fáze ke druhé a který v ideálním případě vede ke vzniku nové završené zkušenosti.³⁵

Jedinec setkávající se s konfliktní situací, si ji z počátku plně neuvědomuje, ale z podstaty své přirozenosti je vystaven žádostivosti po jejím překonání, vyřešení. Tento akt, který bychom mohli označit jako prvopočátek zkušenosti (*an experience*), Dewey označuje slovem puzení (*impulsion*)³⁶, které organismus celostně prostupuje a vyvolává v něm nutkavou potřebu aktivně

³³ Tamtéž, 35.

³⁴ Tamtéž, 14.

³⁵ Dewey pro lepší představu zmiňuje dva excesy, v jejichž případě jedinec není schopen dosáhnout završené, plnohodnotné zkušenosti (*an experience*) a se kterými, nutno podotknout, se ve svém životě nezdá setkáváme. Kdybychom podle Deweyho jako jedinci setrvali výhradně ve fázi konání a nikdy bychom nebyli schopni nalézt jednotu a stabilitu, bez rozmyslu bychom přecházeli od jedné činnosti ke druhé, aniž bychom byli schopni některou z těchto činností plnohodnotně dokončit a směřovat k nějakému cíli. Plnohodnotné zkušenosti by však nebylo možné dosáhnout ani ve světě, který by nám nekladl žádné nástrahy, který by nevykazoval žádné známky nejistoty. V takovémto světě bychom neměli potřebu cokoliv překonávat a řešit. Jinými slovy, pokud bychom se nacházeli pouze ve stabilním prostředí, přestali bychom se jako lidé rozvíjet a začali upadat. Dosažení plnohodnotné rovnováhy proto znamená pro jedince současně začátek nového vztahu s prostředím, který přináší novou možnost vynaložit určité úsilí se přizpůsobit. Moment, kdy se stává naše zkušenost završenou, je tak zároveň momentem vzniku nového. Tamtéž, 35–45.

³⁶ Tamtéž, 58–64. Dewey používá výraz „*impulsion*“, který odlišuje od pouhého „*impulse*“, které je pouze jeho částí a je spojeno především s mechanickým přizpůsobováním organismu k prostředí na základě instinktu. Jako příklad bychom mohli uvést sací reflex dítěte, který je po narození automatický, na rozdíl od uvědomělého otevírání úst, když dítě vidí lžičku.

reagovat na vlivy, které k němu přicházejí z vnějšího prostředí. Toto základní a prvotní puzení z nás vychází přirozeně jako z živých stvoření. Jedinec je takto postaven před konfliktní situaci, která narušuje stádium rovnováhy a je nucen k tomu, aby ji řešil. Dochází k transformaci procesu, k transformaci aktivity, kdy naše mysl není zastoupena v podobě nějaké entity, ale je čistým děním. Jedinec se dostává do neznámé situace, kterou řeší na základě jeho dosavadních zkušeností, které s přispěním kreativního elementu transformuje, čímž následně obohacuje svůj zkušenostní aparát. Vzniká nová zkušenost.³⁷

Organismus se tedy ocitá v neustálém koloběhu změn a vyrovnaností, což jej ideálně vždy posouvá o něco dále. Deweyho slovy *organismus roste (grow)*.³⁸ Za tímto procesem transformace aktivit, ke kterému dochází s počínající novou zkušeností, si můžeme ve své podstatě dosadit jakékoliv lidské počínání, které má kvalitativní charakter. Zkušenost proto mohou ve výsledku charakterizovat praktické, inteligibilní i estetické kvality, které se v průběhu jedné zkušenosti vzájemně prostupují. Tyto kvality fungují na základě vzájemného propojení, jehož výsledkem je společná jednotící kvalita. Následkem této jednotící kvality, která představuje jakousi fúzi, dochází k završení celé zkušenosti.³⁹ Jinými slovy by se dalo říci, že každá zkušenost obsahuje téměř vždy více kvalit, více účelů, které ji utvářejí a ke kterým směřuje.

Tato neustálá změna má primárně kvalitativní charakter a je organismem zakoušena okamžitě a bezprostředně. Kvalitativní charakter, který v sobě nese jediné završená zkušenost, je vždy propojením více kvalit. Avšak nutno zdůraznit, že v momentě, kdy hovoříme o završené zkušenosti (*an experience*), lze vždy o jedné z kvalit hovořit jako o estetické. „Vášnivý hněv, sen, uvolnění končetin po námaze, výměna vtipů, bití bubnů, foukání na cínovou píšťalku, výbuch petardy a chůze na chůdách, mají stejnou kvalitu okamžité a pohlcující konečnosti, která je ovládána věcmi a činy poctěné titulem estetické.“⁴⁰ Otázka proč Dewey spojuje estetické i s tak obyčejnými záležitostmi, respektive zkušenostmi, bude předmětem následující podkapitoly.

³⁷ Tamtéž, 60.

³⁸ Tamtéž, 14.

³⁹ Tamtéž, 61.

⁴⁰ Dewey, *Experience and Nature*, 80.

I. 2 Estetická zkušenost

Nyní se blíže seznámíme s tím, proč podle Deweyho spočívá základ všeho umění právě ve vzájemném vztahu organismu a prostředí. Jinými slovy, proč lze tento dynamický vťah považovat za zdroj a emocionální energii umění, která obohacuje náš lidský život. Jak jsme již výše uvedli, je nevyhnutelnou součástí každé završené zkušenosti estetická kvalita, ukrývající se za kreativním potenciálem, který je nutný k tomu, aby byla zkušenost završena. Tento estetický faktor nelze nikdy z plnohodnotné zkušenosti (*an experience*) vyloučit, je jejím neodmyslitelným základem. Přestože je počátkem každé zkušenosti vždy určitá aktivita, která může být jak rozumová, praktická či jiná, vždy se snoubí minimálně s jednou další kvalitou a tou je již zmíněná estetická kvalita.⁴¹ Proto musí každá opravdová završená zkušenost (*an experience*) obsahovat, mimo jiných, právě estetickou kvalitu, která se rovná její kreativní složce.

Nabízí se proto otázka, jak je možné, že lze určité typy zkušeností retrospektivně označit jako praktické nebo dokonce ryze estetické, pokud v každé zkušenosti panuje výše uvedená souhra více kvalit? Odpověď na tuto otázku se skrývá v důrazu na jednu z kvalit, která v kontinuálním procesu zkušenosti zastává nejdůležitější místo. Tato kvalita funguje vždy v součinnosti s ostatními kvalitami, avšak výrazně je převyšuje a dominuje nad nimi. Proto lze označit určitou zkušenost ve výsledku za praktickou, intelektuální, emociální či jinou. Naopak zkušenost, kterou Dewey nazývá výhradně estetickou, je jednoduše ta zkušenost, u které výrazně dominuje právě estetická kvalita.⁴²

V běžném životě značně převyšují zkušenosti, u kterých převládá kvalita, která bývá spíše praktického nebo intelektuálního rázu, se kterými však estetická kvalita nevyhnutelně koexistuje. Z této skutečnosti proto vyplývá, že estetická kvalita je jako součást završené zkušenosti (*an experience*) vždy plnou součástí běžného života. Proto by bylo chybou považovat za výhradního nositele estetické kvality pouze umění a tím jej definovat jako specifickou, od běžného života oddělenou, oblast. Nabízí se otázka, v čem spočívá ona dominance určité kvality, ať již máme na mysli estetickou kvalitu či kvality ostatní? Pro Deweyho je důvodem nadřazenosti jedné z kvalit skutečnost, že jedinec hodlá výsledek své zkušenosti zužitkovat pro své další počínání. Výsledkem takové zkušenosti je tedy vždy určité instrumentální hledisko. Oproti tomu pro zkušenost, kde převládá estetická kvalita pro sebe

⁴¹ Dewey, *Art as Experience*, 45.

⁴² Tamtéž, 61.

samu, je charakteristické potěšení, pro které je příznačné estetické vnímání. V takovéto zkušenosti výrazně převyšují faktory, které jsou vyzdviženy nad práh našeho vnímání a jsou očividně manifestovány pro ně samotné. A právě v takovémto případě lze již hovořit o estetické zkušenosti.⁴³

I. 3. Estetická zkušenost a umění

Vraťme se nyní na začátek k Deweyho kritice historicky podmíněného vývoje umění, který za přispění nejrozumnějších filozofických koncepcí dal vzniknout dojmu, že existuje předěl mezi světem umění a mezi světem, ve kterém vznikají naše běžné starosti a strasti. Dewey se zaměřil především na paradox hodnoty uměleckých děl, která je neprávem odvozována ze spojitosti s jejich uměleckým statutem, který často díla nabývají coby vysoké umění izolované v muzeích, galeriích a koncertních sálech. Toto neblahé odsunutí umění do „speciální oblasti“ mimo běžný svět a ztotožnění s elitářstvím, podle Deweyho způsobilo, že umění není schopné být součástí každodenního života obyčejných lidí, vzdaluje se jim, protože je ochuzeno o to nejpodstatnější, o jeho estetickou kvalitu.⁴⁴ Dewey píše:

„...teorie, které izolují umění a jeho oceňování tím, že jej umísťují do vyčleněné oblasti, odtrhnuté od ostatních způsobů zkušenosti, nejsou vlastním předmětem, ale jedná se o konkrétní vnější podmínky. Pokud jsou tyto podmínky ztělesněné v institucích a životních zvycích, fungují účinně, protože si je neuvědomujeme. Teoretici si potom myslí, že jsou ztělesněné v povaze věcí samotných.“⁴⁵

Tato situace, která z uměleckých děl činí pouhé věci, následně nejenže zabraňuje tomu, abychom si k umění našli cestu, ale rovněž abychom znali důvod, na základě kterého jsou umělecká díla hodna našeho obdivu.⁴⁶

⁴³ Tamtéž, 55. Z výše uvedených principů završené zkušenosti (*an experience*) vyplývá, že každá takováto zkušenost musí obsahovat estetickou kvalitu, která však nebývá nutně dominantní. Proto o takové zkušenosti můžeme hovořit například jako o zkušenosti, která je svým primárním charakterem praktického rázu. Za estetickou zkušenost lze oproti tomu označit pouze takovou zkušenost, kde se estetická kvalita stává účelem sama o sobě. Jak poznamenává Shusterman tato sjednocující estetická kvalita, jednota estetické zkušenosti neznamena pro Deweyho setrvání ve spokojené kontemplaci, ale je především velmi křehkou událostí, kterou vychutnáváme pouze na malý okamžik, abychom se pak opět ocitli v proudu nové neznámé zkušenosti. Srov. Shusterman, *Estetika Pragmatizmu. Krása a umenie života*, 69–70.

⁴⁴ Dewey, *Art as Experience*, 5.

⁴⁵ Tamtéž, 10.

⁴⁶ Podle Shustermana si lidé uchovávají hlubokou potřebu po estetických zkušenostech. Pokud je jim sféra vysokého umění vzdálena, přirozeně se naučili tuto potřebu uspokojit mimo oficiální oblasti současného umění. Proto jsme podle Shustermana svědky skutečnosti, že je estetický zájem stále více nasměrován k populárnímu umění, které se nezříká potěšení, přestože často selhává v jeho plnohodnotném dosažení. Richard Shusterman, “The End of Aesthetic Experience,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, no. 1 (1997): 38.

Estetická zkušenost, kterou jsme se snažili v předcházející části popsat jako nejzřetelnější ukázkou zkušenosti označované jako *an experience*, se vyznačovala zvláštní mírou celostnosti a byla charakteristická dominancí estetické kvality, převládající nad praktickými, intelektuálními nebo například morálními kvalitami. Její nejdůležitější úkol spočíval v tom, že jejím výsledkem byl rozvoj organismu, růst jedince. Právě tuto vlastnost lze zároveň označit jako počátek umění, respektive vznik umění v obecném slova smyslu. Z tohoto důvodu je podle Deweyho nutné hledat podstatu umění přímo v estetické zkušenosti, která se od ostatních druhů zkušenosti vymezuje svým důrazem na hodnotu zkušenosti, která je chápána pro sebe samu. Pokud je umělecké dílo, neboli objekt našeho přímého uspokojení a bezprostředního vnímání, vytvořeno za plné účasti estetické zkušenosti, stává se takováto estetická zkušenost pravou hodnotou umění. Pouze takto chápané umění, respektive umění jako zkušenost, se může stát opravdovým zdrojem pro obohacení našeho života. Skutečná podstata a funkce umění by proto měla spočívat nejen v rozvoji a obohacení člověka, ale rovněž i uvědomění si symbiózy mezi naším tělesným a rozumovým směřováním. V případě umění tedy nejde o to, aby produkovalo ryzí a éterickou estetickou zkušenost, ale aby maximálně obohatilo člověka.⁴⁷

Zde se vracíme na začátek naší analýzy estetické zkušenosti, protože první o co musíme podle Deweyho v tomto směru usilovat, je uvědomit si, že umění by mělo být něčím, co nejenže vzniká za přispění naší bohaté zkušenosti, ale mělo by být schopné obohacovat a zlepšovat naši zkušenost obecně. Právě tento postoj k uměleckým dílům vedl Deweyho k tomu, aby na základě výše popsaného charakteru zkušenosti *an experience* spojil problematiku umění s každodenní zkušeností a jejím prostřednictvím se snažil pochopit skutečnou hodnotu umění. Z tohoto pohledu není umělecké dílo objektem, respektive pouhou věcí, která je umístěna v muzeu nebo v galerii, ale nabývá charakteru umění teprve až v momentě, kdy se v takovémto díle vzájemně snoubí struktura dynamické zkušenosti umělce a recipienta.

Deweyho snaha obnovit přirozenou kontinuitu mezi uměním a životem, byla s nástupem analytické estetiky ve druhé polovině 20. století značně upozaděna. Jak si ukážeme v následující kapitole, analytická estetika byla v zásadě protikladná vůči Deweyho naturalistické koncepci umění.

⁴⁷ Tamtéž, 49.

II. KRITIKA POJMU ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI VE DRUHÉ POLOVINĚ 20. STOLETÍ

Estetika pragmatismu první poloviny 20. století, která bývá nejčastěji spojována s osobností Johna Deweyho⁴⁸, byla v padesátých letech postupně nahrazena analytickou estetikou, která od té doby začala představovat hlavní a určující proud anglo-americké estetické tradice.⁴⁹ Analytická estetika znamenala pro tradiční pojmy, především pak pro pojmy estetické zkušenosti a umění, doslova radikální obrat. Tento radikální obrat představoval pro estetickou zkušenost nejprve nemilosrdnou kritiku tzv. anti-esencialistické linie analytické estetiky, která estetickou zkušenost zcela odmítla zejména pro její nedefinovatelnost a přílišné sepnutí se subjektem.⁵⁰ Druhý moment výše uvedeného obratu lze spatřovat u autorů, kteří se estetickou zkušenost v rámci svých úvah pokoušeli coby tradiční estetický pojem redefinovat a to tak, aby byl schopen pojmut např. i soudobá, s tradicí se rozcházející neoavangardní umělecká díla. I přes tyto snahy po redefinici pojmu estetické zkušenosti si však nelze nepovšimnout, s jak značným upozaděním pojmu estetické zkušenosti se ve srovnání s Deweyho rozsáhlou koncepcí umění jako zkušenosti náhle setkáváme. Nelze se přirozeně ubránit otázce, proč byl pojem estetické zkušenosti v posledním půl století podroben této kritice, která zpochybnila nejen jeho význam, ale často i celou jeho existenci?

Richard Shusterman si ve své studii nazvané „Konec estetické zkušenosti“ nejenže tuto otázku pokládá, ale současně se pokouší uspořádat obsáhlou a značně spleťitou problematiku tohoto významného pojmu tradiční novověké estetiky. Autorovým cílem je jednak snaha poskytnout příčiny úpadku estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století a dále snaha

⁴⁸ Mezi další autory, kteří vedle Johna Deweyho náleží k období klasického pragmatismu, jsou např. Charles S. Pierce, William James a George Herbert Mead. Srov. Jaroslav Hroch, Radim Šíp, Roman Madzia, Ondřej Funda, *Pragmatismus a dekonstrukce v anglo-americké filozofii* (Brno: Paido, 2010).

⁴⁹ Tento postupný úpadek pragmatismu byl zapříčiněn několika důvody. Jedním z důvodů byla 2. světová válka, kdy následně řada evropských analytických filozofů emigrovala do Spojených států amerických, kde dále působili. Druhým důvodem se může jevit i skutečnost, že pragmatismus, který kulminoval v díle Johna Deweyho, vyčerpal s ohledem na soudobou společenskou a politickou problematiku na určitou dobu vše podstatné a postupně se proměnil v hnutí, které ztratilo svůj původní účel a stalo se mrtvé. Srov. Standish H. Thayer, *Meaning and Action, A Critical History of Pragmatism* (Indianapolis: Hackett Publishing, Indianapolis, 1981), 435. Další možnost tohoto úpadku bývá spatřována v tom, že pragmatismus pronikl do filozofie natolik, že byly jeho prvky vědomě či nevědomě akceptovány mnoha filozofy a v zásadě se nejednalo o jeho nahrazení jinou filozofickou disciplínou, ale pouze šlo o jakousi transformaci, ve které ztratil svoji původní politickou a sociální angažovanost. Tím se pragmatismus ve smyslu svého vlastního označení flexibilně přizpůsobil soudobé problematice, respektive technicistní, vědecké formě filozofie. Srov. Hroch, Šíp, Madzia, Funda, *Pragmatismus a dekonstrukce v anglo-americké filozofii*, 183–184.

⁵⁰ Rádi bychom poznamenali, že k možnosti přesně definovat estetickou zkušenost se vyjádřil kriticky i John Dewey. Podle Deweyho nelze estetickou zkušenost pro její bezprostřednost nikdy zcela přesně popsat a definovat. Srov. Dewey, *Experience and Nature*, 86.

předložit relevantní argumenty pro udržení tohoto pojmu, jako stále uplatnitelného na poli současné estetiky.⁵¹

Shusterman se zaměřuje zvláště na pojetí estetické zkušenosti v rámci anglo-amerického prostředí, které však v úvodní části krátce konfrontuje s hlavní linií kontinentální estetiky a to za účelem lepšího porozumění a porovnání plné míry kritiky tohoto pojmu z řad analytické estetiky.⁵² Z množství kritických přístupů, které ve své studii Shusterman předkládá, vyplývají v závěru dvě hlavní příčiny úpadku tohoto pojmu. První příčinou je zcela zásadní proměna kulturního a uměleckého klimatu 20. století, formovaná na jedné straně stále sílící technicistní podobou kultury⁵³, na straně druhé s touto problematikou úzce související proměna uměleckého paradigmatu.⁵⁴ Druhou příčinou, která se podle nás stává v mnohém přirozeným a konkrétním důsledkem té první, je pojmová nejednotnost estetické zkušenosti. Koncept estetické zkušenosti sehrává podle Shustermana až příliš mnoho protichůdných rolí v našem myšlení o umění a kráse. Na jedné straně je často vymezován jako ve své podstatě hodnotná a příjemná záležitost, která nás afektivně pohlcuje a stojí mimo tok rutinní zkušenosti, na druhé straně bývá estetická zkušenost pokládána za nástroj vhodný k odlišení umělecké sféry od neumělecké, kdy má nejenže reprezentovat esenci o kterou umění usiluje, ale současně se má její afektivní síla stát významuplnou.

⁵¹ Richard Shusterman, "The End of Aesthetic Experience," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, no. 1 (1997): 29.

⁵² Tamtéž, 30.

⁵³ Shusterman v souvislosti s technicistní podobou kultury 20. století poukazuje na technologický převrat, který podle něj v mnohém zapříčinil otupení našich zkušenostních a afektivních kapacit. Ve své studii proto krátce poukazuje na kritiku technologického pokroku a médií autorů z okruhu tzv. Frankfurtské školy, kteří se zabývali analýzou společenských poměrů kapitalistické společnosti v období industrializace. Zvláštní postavení mezi těmito autory zaujímá Walter Benjamin, který nebyl, na rozdíl od ostatních autorů, zcela bezvýhradným a dogmatickým odpůrcem technického pokroku v umění. Podle Benjamina zapříčinil technický rozkvět ztrátu umělecké aury a duchovní transcendence hmotného světa a otevřel cestu k novému, lepšímu světu fotografie a filmu. Tyto nové umělecké žánry technického pokroku ocenil Benjamin pro jejich nové formy a možnosti percepční zkušenosti, ale také pro jejich vzrůstající důležitost, kterou s sebou přinášejí v podobě transformace estetické funkce do sféry každodennosti. Shusterman naopak ve své studii vykresluje současnou kulturu jako informační a příliš technicistní. Za její primární negativní důsledek považuje ztrátu přirozené reakce v našem bezprostředním způsobu žití tím, jak jsme se postupně transformovali od sjednocené zážitkové kultury v kulturu „modulární a informační“. Na druhé straně, jak uvidíme v závěrečné části, je Shusterman velkým obhajovatelem spojení estetické zkušenosti a současného populárního umění, které by však bez technologického pokroku, kterým bývá často i vymezováno, nikdy nemohlo existovat v takovém měřítku jako nyní. Srov. Tamtéž, 38.

⁵⁴ Shusterman zde upozorňuje na proměnu umělecké tvorby ve 20. století, která se postupně vymezila vůči tradičnímu umění, jehož hlavní funkci a základní rysy popsal ve své studii polský estetik Bohdan Dziemidok. Podle Dziemidoka ovládala estetiku až do 60. let 20. století téměř bez zpochybnění představa, že umění má estetickou povahu, kdy společným jmenovatelem nejrůznějších teorií a definic bylo, že primární „funkce umění je poskytování estetických zážitků (zkušeností), které se liší od kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských či erotických“. A dále pak, že estetické vlastnosti a hodnoty jsou podstatou každého umění a jsou propojeny s estetickými zážitky. Bohdan Dziemidok, "Spor o estetickou podstatu umění," in *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, eds. Tomáš Kulka; Denis Ciporanov (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010), 304.

Shusterman rozděluje tuto pojmovou nejednotnost do čtyř nejrozšířenějších koncepčních přístupů, které, ačkoliv tvoří základ pro tradici estetické zkušenosti, zapříchují ve své vzájemné souhře kritiku tohoto pojmu ve 20. století.⁵⁵ Shusterman jmenuje tyto čtyři následující přístupy:

- (1) „Estetická zkušenost je ve své podstatě hodnotná a příjemná; nazvěme to jako její hodnotící rozměr (*evaluative dimension*).“
- (2) „Estetická zkušenost je tím, co je živě pociťováno a subjektivně vychutnáváno, co nás afektivně pohlcuje a zaměřuje naši pozornost na bezprostřední přítomnost a tak stojí mimo běžný tok rutinní zkušenosti; nazvěme to jako její fenomenologický rozměr (*phenomenological dimension*).“⁵⁶
- (3) „Estetická zkušenost je významuplná (*meaningful*) zkušenost, ne jen pouhý pocit, její afektivní síla spolu s jejím významem objasňují, jak může být estetická zkušenost tak transfigurativní; nazvěme to jejím sémantickým rozměrem (*semantic dimension*).“
- (4) „Estetická zkušenost je zkušeností úzce se identifikující s odlišením krásných umění a reprezentuje esenci, o kterou umění usiluje; nazvěme ji demarkačně-definičním rozměrem (*demarcational-definitional dimension*).“⁵⁷

Výše uvedená obecná typologická charakteristika čtyř nejvýznamnějších pojetí pojmu estetické zkušenosti je v Shustermanově studii bohužel omezena pouze na tento stručný výčet, kterému předchází, jak autor sám přiznává, příliš stručná genealogie estetické zkušenosti, která rozhodně není zadosti učiněním komplexnímu vývoji tohoto pojmu.⁵⁸ Z této obecné charakteristiky Shusterman následně vyvozuje okruh tří základních problematických otázek, tří různých os rozlišení, jejichž protilehlé póly zachycují všechny čtyři rozměry. Podle Shustermana se můžeme za prvé ptát, zda je koncept estetické zkušenosti ve své podstatě zdvořilostní (*honorific*) nebo je naopak místo toho popisně neutrální?⁵⁹ Dále zda je tento koncept fenomenologický, tedy předpokládá afekt a subjektivní zaměření nebo je prostě sémantický a

⁵⁵ Shusterman, „The End of Aesthetic Experience,” 29.

⁵⁶ Zde je třeba upozornit, že se u mnoha analyticky orientovaných filozofů, mezi které do jisté doby patřil i Shusterman, setkáváme s velmi omezeným pojetím pojmů *fenomén*, *fenomenální*. Zpravidla to označuje bezprostřední zakoušení neboli smyslovou stránku zkušenosti. S kontinentálním pojetím těchto pojmů, které je známé především s pojetím fenomenologických zkoumání Edmunda Husserla, je toto pojetí značně odlišné.

⁵⁷ Tamtéž, 30.

⁵⁸ Později Shusterman tyto čtyři rozměry konkrétněji rozpracoval ve své další studii. Richard Shusterman, „Aesthetic Experience: From Analysis to Eros,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 2 (2006): 217–229.

⁵⁹ Shusterman zdvořilostní vymezení bohužel blíže nespecifikuje. Činí tak však v závěrečných poznámkách v jeho studii „Aesthetic Experience: From Analysis to Eros”, kde zdvořilostní vymezení vysvětluje jako termín, kterým je myšlena obhajoba umělecké hodnoty, která však není schopna poskytnout definici umění, které umožňuje jak špatné umění, tak i špatnou estetickou zkušenost. Shusterman, „Aesthetic Experience: From Analysis to Eros,” 227.

je určitým druhem významu nebo stylem symbolizace? A dále, zda je základní teoretická funkce estetické zkušenosti transformační, jejímž cílem je revidovat nebo rozšířit estetické pole, nebo je naopak jejím cílem definovat a vysvětlit estetický status quo?⁶⁰

Správné zodpovězení těchto otázek má podle Shustermana vyplynout z následné analýzy koncepcí estetické zkušenosti autorů z anglo-amerického prostředí. Shusterman se zaměřuje zejména na autory jako Monroe C. Beardsley, Nelson Goodman a Arthur C. Danto, jejichž stanoviska srovnává v komparativním duchu s koncepcí Johna Deweyho. K jednotlivým autorům Shusterman přiřazuje výše uvedené čtyři rozměry estetické zkušenosti, aby dokázal, k jak velké proměně u pojmu estetické zkušenosti došlo, respektive jak došlo k nahrazení dříve hodnotícího, fenomenologického a transformačního rozměru, rozměrem sémantickým, který je vymezen čistou popisností.⁶¹ Přestože tento cíl Shustermanova studie jistě splňuje, zdá se nám poněkud nešťastná příliš obecná formulace jednotlivých rozměrů estetické zkušenosti, které nelze zejména s komplexním pojetím estetické zkušenosti Johna Deweyho neproblematicky spojovat.

Deweyho pojetí estetické zkušenosti Shusterman neváhá charakterizovat optikou svých rozměrů jednoduše jako esenciálně hodnotící, fenomenologické a transformační. Kriticky se vyjadřuje k Deweyho snaze definovat pomocí estetické zkušenosti sféru umění, tedy k demarkačně-definičnímu rozměru estetické zkušenosti.⁶² Definice sféry umění prostřednictvím estetické zkušenosti, o kterou se Dewey podle Shustermana pokusil, se ukazuje vzhledem k ustáleným filozofickým kritériím jako hrubě zkreslující naše současné pojetí umění. Shusterman píše:

„Standardními filozofickými kritérii, je tato definice beznadějně nedostatečná, hrubě zkreslující naše současné pojetí umění. Hodně umění, zejména špatné umění, nedokáže vyvolat Deweyho estetickou zkušenost, která na druhé straně často vzniká mimo rámec umění.“⁶³

Z tohoto důvodu podle Shustermana historicky stanovený pojem umění nemůže být přesvědčivě definován takovým globálním způsobem, tedy tak, aby byl koextenzivní s estetickou zkušeností.⁶⁴ Na tento hluboký zmatek, který podle Shustermana v Deweyho definici

⁶⁰ Shusterman, „The End of Aesthetic Experience,” 32.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Přestože Shusterman o demarkačně-definičním rozměru estetické zkušenosti ve spojitosti s Deweym výslovně nehovoří, výše uvedená charakteristika tohoto rozměru podle nás zcela odpovídá Shustermanově kritice, kterou následně uvádí.

⁶³ Shusterman, „The End of Aesthetic Experience,” 33–34.

⁶⁴ Tamtéž.

umění jako zkušenosti panuje, neváhala navázat svojí kritikou analytická estetika, která v rámci tzv. linie anti-esencialistické estetiky pojem estetické zkušenosti zcela odmítla.⁶⁵

Dříve než přistoupíme k postojům, které zastávali autoři z okruhu anti-esencialistické estetiky, zamysleme se nad platností Shustermanovy kritiky Deweyho definice sféry umění prostřednictvím pojmu estetické zkušenosti. Shusterman je zde podle nás v mnoha ohledech nedůsledný a Deweyho pojetí estetické zkušenosti poněkud zjednodušuje. Autor, jak se zdá, nepřilíží rozlišuje mezi Deweyho zkušeností (*an experience*), kterou jsme představili jako každou „opravdovou“, završenou zkušenost, která je charakteristická estetickou kvalitou a dále mezi dominantně estetickou (uměleckou) zkušeností, kde tato estetická kvalita převládá pro sebe samu. Tato estetická kvalita, která musí být přítomna v každé autentické zkušenosti, tedy jak umělecké tak i mimoumělecké, představuje podle nás bázi, jejímž prostřednictvím dochází ke kontinuitě mezi životem a uměním na jedné straně a současně k rozlišující kvalitě toho, co je završeno samo v sobě, čímž vyděluje sféru umění na straně druhé.⁶⁶ Z toho vyplývá, že pro Deweyho definici umění jako zkušenosti nebyl mimoumělecký výskyt estetické zkušenosti překážkou, ale naopak nutnou podmínkou. Proto podle nás Shustermanova námitka o vzniku estetické zkušenosti i mimo rámec umění, znamená v zásadě popření celé Deweyho estetické teorie.

Dewey by pravděpodobně nesouhlasil se Shustermanovou kritikou své snahy definovat pomocí estetické zkušenosti sféru umění. Dewey podle nás definici umění jako estetické zkušenosti nechápal coby nezpochybnitelnou tezi o uspořádání a hodnocení umění, která by estetickou zkušenost představovala jako zvláštní element pro určování pevných hranic umění, ale spíše jako cíl, o který by mělo umění usilovat. Podle Deweyho je omylem každé definice rigidní klasifikace, která se stává cílem sama o sobě, místo toho, aby byla použita jako nástroj v zájmu zkušenosti. Pokud podle Deweyho definice naopak ukazuje směr, ve kterém se můžeme rychle posunout směrem k tomu, abychom měli zkušenost, je taková definice dobrá. Podle Deweyho dělají teoretici a literární kritici chybu, pokud chápou jakoukoli definici jako správnou, pokud nám odhaluje nějakou vnitřní skutečnost, která způsobuje, že věc je tím, čím je, jako člen druhů, které budou navždy fixní.⁶⁷

⁶⁵ Tamtéž, 34.

⁶⁶ Srov. Ondřej Dadejčík, „Kontrast bez kontinuity: Život jako umění ve filozofii Johna Deweyho,” 79.

⁶⁷ Dewey, *Art as Experience*, 216.

II.1 Anti-esencialistická kritika estetické zkušenosti

Zdrojem analytické estetiky je široká oblast analytické filozofie, která vznikla na počátku 20. století. Za nejobecnější rysy analytické filozofie lze považovat především metodu přesného analyzování, respekt k logice, vysoký smysl pro jasnost a poskytování pojmové pravdy. Pojmové pravdy mělo být dosaženo zejména zaměřením se na precizní zkoumání přirozeného jazyka, který představoval určující rámec poznání.⁶⁸ Z obecného hlediska lze analytickou filozofii definovat jako snahu, vymezit se vůči metafyzičnosti a zaměřit předmět svého zkoumání pouze na takové koncepty a filozofické otázky, u kterých bude předpoklad k nalezení explicitního výkladu.⁶⁹ Dalším z mnoha aspektů analytické filozofie, který bychom zde chtěli zdůraznit, je odmítnutí psychologismu. Psychologismus, který pojímá abstraktní kvality jako kvality mentální, postrádá pro analytické filozofy potřebnou intersubjektivitu.⁷⁰ Toto odmítnutí psychologismu analytickou filozofií se ukazuje dále jako klíčové nejen pro analytickou estetiku, ale v našem případě především pro pojem estetické zkušenosti, který byl na základě tohoto stanoviska odsouzen do role zcela nevyhovujícího a zbytečného pojmu.⁷¹

Oblast analytické estetiky bývá pro svoji koncepční nejednotnost definována nejčastěji dvěma způsoby. Zatímco se první vymezení analytické estetiky orientuje v zásadě na všechna nejdůležitější díla analytické estetické tradice 20. století, druhé, užší určení této oblasti, bývá nahlíženo optikou programové specifičnosti zejména 40. a 50. let. Oba dva přístupy mají své klady a zápory. V případě užšího pojetí analytické estetiky hrozí marginalizace významných teorií Arthura C. Danta, Nelsona Goodmana nebo Richarda Wollheima, protože teorie těchto autorů nevyhovují pravidlům přísných programových tezí, v případě širšího pojetí je naopak nevýhodou nemožnost dostatečně použitelných zobecnění.

Tato kapitola v sobě hodlá částečně kombinovat oba ze dvou uvedených přístupů a pokusí se analytickou estetiku, která je spojována s řadou názorově zcela rozdílných autorů, vymezit v

⁶⁸ Lars-Olof Åhlberg, "The Nature and Limits of Analytic Aesthetics," *British Journal of Aesthetics* 33, no. 2. (1993): 8.

⁶⁹ Jaroslav Peregrin, *Kapitoly z analytické filozofie* (Praha: Filosofia, 2005), 13–17.

⁷⁰ Jaroslav Peregrin, "Richarda Rortyho cesta k postmodernismu," *Filosofický časopis* 42, no. 3. (1994): 382.

⁷¹ Anti-esencialistický proud analytické estetiky, který lze rámcově vymezit především obdobím 50. a 60. let, představoval pro estetiku zásadní kritiku její způsobilosti coby vědní disciplíny. Hlavními cíli byla snaha reformovat estetiku tak, aby došlo k očistě od jejích temných pojmů, dále snaha upustit od praktik vycházejících z obecných postřehů získaných zkušeností s uměleckými díly, jejichž prostřednictvím jsou hledána pravidla pro estetickou argumentaci a především pak snahu uvědomit si, že estetika nemůže být založena na esenciálních vlastnostech. Anita Silvers, "Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, (1987): 138–139.

její nejobecnější rovině na základě společného východiska.⁷² Tím máme na mysli výzkumnou metodu analýzy, na jejímž základě se seskupili autoři z několika významných filozofických center v komplexní hnutí.⁷³ Arnold Isenberg, jeden z významných představitelů spjatý s počátky analytické estetiky, v tomto ohledu napsal: „...hlavním důvodem důrazu na analytickou metodu v estetice je jednoduše ten, že všechny ostatní systémy a metody filozofie již svou šanci měly; zatímco analýza, ve svém převládajícím, moderním smyslu, nikoliv.“⁷⁴

Analytická metoda byla v rámci názorové nejednotnosti autorů analytické estetiky uplatňována různě. Jedním ze způsobů uplatnění této metody v estetice byla důsledná analýza pojmového aparátu, zatímco druhým způsobem byla naopak snaha o vyložení komplexní povahy pojmů, která spočívala v jejich přetvoření, prostřednictvím racionální rekonstrukce.⁷⁵

První ze dvou výše uvedených způsobů se zaměřoval především na důslednou analýzu pojmového aparátu, která byla uplatňována za účelem „očisty“ estetiky coby vědní disciplíny od všech nepatřičných a tautologických konstruktů tak, aby se celý pojmový aparát nejen zefektivnil, ale aby byla především nalezena pravidla, podle kterých se bude umělecká kritika schopna věcně a intersubjektivně vyjadřovat o umění a krásě.⁷⁶ Netřeba přiliš zdůrazňovat, že se estetika označovaná jako „soft“ disciplína, která postrádá explanační sílu jiných disciplín, přirozeně jevila jako plná těchto prázdných a nic neurčujících teoretických konstruktů.⁷⁷ Příkladem nám mohou být slova Irvinga Babbitta, který estetiku označil jako „noční mūru vědy“.⁷⁸

V důsledku primárního postoje analytické filozofie a estetiky, který spočíval především v přísné analýze jazyka, dochází k vymezení se vůči estetickým teoriím, které se pokoušely nalézt esenci

⁷² Richard Shusterman, „Introduction: Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, (1987): 116.

⁷³ Přestože bychom mohli snahu o uplatnění analytické metody nalézt u každého víceméně spekulativního filozofického přístupu, teprve až s příchodem 20. století se na základě této metody spojilo několik významných center (Videň, Cambridge, Oxford, Londýn aj.) a vytvořilo komplexní hnutí. Ondřej Dadejík, „Analytická estetika – úvod,” in *Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století*, ed. Vlastimil Zuska (Praha, Karolinum, 2003), 11–21.

⁷⁴ Arnold Isenberg, „Analytical Philosophy and The Study of Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, (1987): 128.

⁷⁵ Srov. Dadejík, „Analytická estetika,” 16.; Richard Shusterman, „Introduction,” 117–118.

⁷⁶ Tato snaha vedla k důslednému určování odlišností jednotlivých uměleckých žánrů, jejichž principy a podstata fungování měly být na základě přísných metod analytické estetiky blíže specifikovány. Estetika se však měla zdržet hodnocení, které mělo příslušet pouze uměleckým kritikům. V nejradikálnější podobě se setkáváme i s tvrzením Johna Passmore, který chtěl estetiku omezit pouze na studium jednotlivých umění. Vše ostatní mělo být zavrženo. John Passmore, „The Dreariness of Aesthetics,” in *Aesthetics and Language*, ed. William Elton (Oxford, Basil Blackwell, 1954), 50–55.

⁷⁷ Shusterman, „Aesthetic Experience,” 225.

⁷⁸ Elton, *Aesthetics and Language*, 2.

estetických a uměleckých kategorií či pojmu umění samotného. Okruh těchto autorů, kteří bývají příznačně označováni jako anti-esencialisté, kladl za vinu těmto estetickým výkladům snahu pokoušet se vymezit to, co mají všechny instance pojmů jako umění, krása či estetické společné na základě určité vlastnosti.⁷⁹ Anti-esencialisté byli v tomto smyslu výrazně inspirováni Ludwigem Wittgensteinem a jeho dílem *Filosofická zkoumání*.⁸⁰ Někteří autoři jako např. Morris Weitz doslovně užívali jeho doktrínu rodových podobností.⁸¹

Morris Weitz, jeden z nejvýraznějších představitelů anti-esencialistického proudu, představuje ve svém článku „Role teorie v estetice“ všechny klíčové aspekty anti-esencialistického hnutí.⁸²

Estetická teorie je podle Weitze „...z logického hlediska pouze marným pokusem definovat to, co definovat nelze, stanovit nutné a postačující vlastnosti toho, co žádné nutné a postačující vlastnosti nemá, chápat pojem umění jako uzavřený, zatímco jeho skutečné užívání odhaluje a vyžaduje otevřenost.“⁸³

Weitz proto pojem umění chápe jako otevřený pojem,⁸⁴ který nejsme schopni vymezit na základě nutných a postačujících podmínek (a tím jej uzavřít), protože tyto podmínky nejsou konstantní.⁸⁵ V případě pojmu umění nejsme schopni nalézt konečné a definitivní ustanovení

⁷⁹ Stephen Davies, *Definitions of Art* (New York: Cornell University Press, 1991)

⁸⁰ Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání* (Praha: Filosofia, 1993) Nutno poznamenat, že Wittgenstein vydal za svůj života pouze jedno ucelené filosofické dílo nazvané *Tractatus logico-philosophicus*. Jeho další myšlenky byly rozdrobeny do 18 tisíc stran nejrůznějších textů, poznámek, přednášek a korespondence. Ve své poslední závěti stanovil Wittgenstein R. Rheese, G. E. M. Anscombovou, G. H. von Wrighta jako redaktory, kteří měli sjednotit a znovu vydat autorovy myšlenky. Přihlédneme-li ke skutečnosti, že tito redaktoři měli zveřejnit to, co sami uznají za vhodné, stál před nimi skutečně nelehký úkol.

⁸¹ Pokud podle Wittgensteina zkoumáme význam nějakého slova (například „hra“, nebo „řeč“) obvykle zjišťujeme, že všechny jevy, které takto označujeme, lze těžko definovat na základě určité společné entity, která by odpovídala všemu, co v praxi označujeme slovem hra nebo řeč a to i přesto, že jsou tyto jevy navzájem mnoha rozdílnými způsoby příbuzné. Tyto podobnosti Wittgenstein nazývá „rodovými podobnostmi“, protože se kříží jako různé podobnosti vyskytující se u členů nějaké rodiny a považuje za zbytečné, hledat u těchto pojmů jeden společný abstrahovaný referent pojmu. Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, 45–47.

⁸² Morris Weitz, „Role teorie v estetice,” in *Co je umění?*, eds. Tomáš Kulka, Denis Ciporanov (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011), 51–64.

⁸³ Tamtéž, 56. Zdůrazněme, že i přes Weitzovy argumenty o principiální nemožnosti podat uzavřenou definici umění, najdeme v rámci analytické estetiky autory, kteří se o ni pokoušejí. Např. M. C. Beardsley.

⁸⁴ Otevřený pojem poprvé představil Friedrich Waismann ve svém článku „Verifiability,” *The Aristotelian Society for the Study of Philosophy* 19, (1954): 119–150. Na tuto skutečnost upozorňuje Richard Sclafani, protože vznik pojmu s otevřenou texturou bývá často připisován neprávem Ludwigu Wittgensteinovi. Richard J. Sclafani, „Art, Wittgenstein, and Open-Textures Concepts,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29, (1971): 333–341.

⁸⁵ Definice vymezující pojem na základě výčtu podmínek, které musí být disjunktivně nutné a konjunktivně postačující, se nazývá esenciální. Esenciální definice charakterizuje věc pomocí esenciálních znaků a popisuje „skutečnou“ podstatu daného pojmu, která je nezávislá na proměnách pojmenování nebo na běžném chápání či užívání. Proto bychom se na základě výčtu těchto charakteristických rysů měli dobrat podstaty (essence) dané věci. Lukáš Novák, Petr Dvořák, *Úvod do logiky aristotelské tradice* (České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007), 95.

pojmu, protože podmínky jsou v tomto případě proměnlivé, a proto potvrzení pravdivosti takového pojmu pak nepřichází v úvahu.⁸⁶

Spolu s tímto zamítnutím tradičních teorií esence (mimetické, formalismu, expresivismu, atd.) mělo podle těchto autorů dojít i k odmítnutí části pojmového aparátu. Pojem estetické zkušenosti stál samozřejmě v tomto případě na prvním místě. Estetická zkušenost se jevila pro autory anti-esencialistické linie analytické estetiky jako prázdný a nic neurčující pojem. Arnold Isenberg, jeden z hlavních představitelů tohoto okruhu, označil v programově laděném článku analytické estetiky Deweyho knihu *Umění jako zkušenost* za pouhý „mišmaš protichůdných metod a nedisciplinovaných spekulací“, navzdory vynikajícím postřehům, které kniha podle jeho názoru obsahuje.⁸⁷

Isenbergově kritice této knihy se s ohledem na jeho nemilosrdnou kritiku estetického souzení a estetické zkušenosti nelze divit. Isenberg ve své studii zastává přesvědčení, že estetické kvality jsou něčím, co je jednoduše nepopsatelné, a proto je marnou snahou, pokoušet se hledat pro umění a z něj pramenící zkušenosti všeobecně platné normy.⁸⁸ Isenberg píše: „...každá snaha o nalezení umělecké normy je založena na indukčním zobecnění, které usiluje o popis vztahu mezi nějakými estetickými kvalitami a systémem estetické reakce jednotlivce nebo většiny na tyto kvality.“⁸⁹ Jinými slovy s ohledem na původ těchto norem v subjektivních percepčních reakcích na umění nejsou podle Isenberga schopny tyto estetické normy zastávat funkci obecně platného pravidla.⁹⁰ Z tohoto důvodu je chybou, aby se kritické výroky týkající se hodnoty uměleckých děl, zaměřovaly na expresi subjektu, protože podle Isenberga se v případě tohoto zaměření nebude jednat o nic jiného, než o bezvýsledné snahy vědecky vymežit estetickou zkušenost. Soudy vyvozené z estetické zkušenosti nemohou být podle Isenberga uskutečněny na základě deskriptivní terminologie, protože se jedná o pouhé esteticky motivované mluvení

⁸⁶ Z tohoto důvodu je analytická estetika obviňována z přílišného zaměření se na podání definice umění, které fakticky vede nejen k jeho ohraničování, ale především, jak zdůrazňují pragmatisté, k zapomínání na skutečnost, že umění může a dokonce by i mělo, obohacovat náš život a naši zkušenost. Richard Shusterman, „Somaesthetics at the Limits,” *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 35 (2008): 17.

⁸⁷ Arnold Isenberg, „Analytical Philosophy and The Study of Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, (1987): 128.

⁸⁸ Anti-esencialistickou kritiku estetiky lze obecně nahlížet jako kritiku, která vinila estetiku z absence specifického předmětu zkoumání, který by ji opravňoval k postu samostatné filozofické disciplíny. Štěpán Kubalík, „Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému,” *Aluze* 12, no. 2 (2008): 60.

⁸⁹ Arnold Isenberg, „Critical Communication,” in: *Aesthetics and Language*, ed. William Elton (Oxford: Basil Blackwell, 1959), 132.

⁹⁰ Tamtéž, 141.

o umění, jehož hlavním měřítkem je nepopsatelnost. Takový požadavek na myšlení a jazyk v estetice je nejen absurdní, ale pokud jde i o jeho naplnění, dokonce logicky zcela nemožný.⁹¹

Jak se zdá, Isenbergův postoj redukuje estetickou zkušenost z uměleckého díla na solipsisticky soukromý, výhradně subjektivní prožitek, který je nutné vyloučit z možnosti jakékoli kritiky.⁹² Položme si otázku: může mít estetická zkušenost pouze subjektivní rozměr? Jak jsme viděli u Johna Deweyho, bude takováto definice značně zploštělá. Připomeňme Deweyho myšlenku, která pokládá za prvopočátek estetické zkušenosti z uměleckých děl završenou zkušenost (*an experience*), kterou je třeba vnímat na pozadí interakce organismu a prostředí. V rámci tohoto kauzálního vztahu musí být estetická zkušenost přirozeně něčím víc, než pouze subjektivní záležitostí, protože opravdová zkušenost, která je dílem kontinuálního vztahu mezi subjektem a přírodou, tento subjekt ze své podstaty zákonitě přesahuje. Jinými slovy překračuje psychologický význam osobní zkušenosti.⁹³

II. 2. Roztržka mezi internalistickým a externalistickým pojetím estetické zkušenosti⁹⁴

V následující kapitole se hodláme zaměřit na pojem estetické zkušenosti v kontextu analytické estetiky, jejíž metodologicky smířlivější forma znamenala nejen vstřícnější postoj k estetickým pojmům, ale i k vývoji samotné estetiky jako vědní disciplíny. Jedním z aspektů analytické estetiky, na který jsme upozornili, byla snaha nepojímat abstraktní kvality jako kvality mentální. S ohledem na toto vymezení se vůči psychologismu, v rámci jehož zaměření není podle analytiků možné dosáhnout intersubjektivní shody, se museli analytičtí autoři, kteří nechtěli pojem estetické zkušenosti zcela zavrhnout, uchýlit k redefinici tohoto pojmu. Tito autoři se proto zaměřili na aspekty estetické zkušenosti, které jsou vůči subjektu vnější.

V rámci tohoto zaměření bude naší snahou představit pojetí estetické zkušenosti nejprve u Monroea Curtise Beardsleyho, které porovnáme se stanoviskem jeho nejvýznamnějšího kritika

⁹¹ Tamtéž, 142–143.

⁹² Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 61.

⁹³ Tamtéž, 61–63.

⁹⁴ Zatímco internalistické teorie pojmají estetickou zkušenost jako určitý psychický stav subjektu, zastánci externalistického pojetí vycházejí ze znaků externí zkušenosti jako takové, obvykle s odkazem na objekt. Srov. James Shelley, “The Concept of the Aesthetic,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), PRÍSTUP: [cit. 18.12.2017], <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/aesthetic-concept/>.

George Dickieho.⁹⁵ Dále se zaměříme na postavení pojmu estetické zkušenosti u Nelsona Goodman a nakonec u Arthura Colemana Danta.⁹⁶

II. 2. 1 Koncepce estetické zkušenosti – Monroe C. Beardsley

Monroe C. Beardsley, jedna z významných osobností americké estetiky 20. století, je autorem, jehož estetická koncepce umění a umělecké kritiky představuje významnou součást tradice proudu analytického estetického myšlení. Zcela zásadním dílem je v tomto směru Beardsleyho kniha *Estetika: Filozofické problémy kritiky*.⁹⁷ Tato kniha ovlivnila celou řadu filozofů, včetně Beardsleyho kritiků a stala se zároveň velmi významnou nejen v rámci analytické tradice, ale i v samotném vývoji estetiky jako vědní disciplíny.⁹⁸ Nicméně Beardsley není autorem, kterého lze zařadit do tradičního proudu analytické estetiky zcela bez výhrad. Přestože autor v souladu s analytickou tradicí pojímá estetiku především jako metakritiku, respektive jako analýzu pojmů a postupů umělecké kritiky, z tohoto tradičního proudu zásadně vybočuje.⁹⁹ Toto vykročení mimo striktní oblast základních principů analytické estetiky spočívá, mimo jiné, v jeho snaze definovat umění ve spojitosti s estetickou zkušeností.¹⁰⁰

Beardsleyho definice uměleckého díla se odehrává v rámci estetické zkušenosti, kterou autor pojímá především jako zkušenost objektu.¹⁰¹ Estetický objekt je pro Beardsleyho něčím, „co je

⁹⁵ Přestože je Dickie Beardsleyho velkým kritikem, nelze opominout, že Dickieho vlastní estetická koncepce, jak koneckonců sám přiznává, by nikdy nevznikla bez podnětného Beardsleyho díla, které nejenže významně formovalo počátky jeho vlastního estetického vzdělání, ale představovalo, mimo jiné, zásadní materiál pro jeho kritiku, která odmítala pojmy estetické zkušenosti a estetického postoje. George Dickie, „The Origins of Beardsley's Aesthetics,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, no. 2 (2005): 175–178.

⁹⁶ Výběr těchto autorů je podmíněn Shustermanovou studií „The End of Aesthetic Experience”.

⁹⁷ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958) Tato kniha dosáhla svého věhlasu především jako učebnice, se kterou byli všichni autoři úzce seznámeni. George Dickie se o vydání této knihy vyjádřil jako o jedné z nejdůležitějších událostí analytické estetiky. Dickie, „The Origins of Beardsley's Aesthetics,” 175.

⁹⁸ Další významnou knihou tohoto autora je *The Possibility of Criticism* (Detroit: Wayne State University Press, 1970), která se zaměřuje především na povahu literárního textu a jeho interpretaci. Dále je třeba zmínit i knihu *The Aesthetic Point of View* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982), která je sbírkou textů estetické a umělecké kritiky. Nelze opominout ani rané a významné práce „Nové kritiky“ napsané společně s Williamem K. Wimsattem, mezi kterými vyniká článek „The Affective Fallacy,” in *Critical Theory since Plato*, ed. Adams Hazard (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971).

⁹⁹ Beardsley se v této knize věnuje v souladu s východiskem analytické estetiky detailní analýze výrazových prostředků jednotlivých druhů umění jako je malířství, literatura a hudba. Beardsley, *Aesthetics*, 3–5.

¹⁰⁰ Na tomto místě bychom rádi vymezili rozdíl mezi Deweyem a Beardsleym. Beardsleyho koncepce estetické zkušenosti vychází z formální stránky uměleckých děl, z důrazu na předmět, na dílo jako takové, které je autorem pokládáno za zdroj estetické zkušenosti. Dewey by tuto koncepci pravděpodobně považoval za příliš úzkou.

¹⁰¹ Je třeba poznamenat, že za počátek estetické zkušenosti pokládá Beardsley primárně estetický objekt, tedy nikoli zaujetí tzv. estetického postoje subjektem. Aby se Beardsley vyrovnal s rozdílnou povahou nových forem v hudbě, malířství a literatuře, které ostře kontrastovaly s tradičními uměleckými díly, které byly všeobecně

vytvářeno za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem.¹⁰² Umělecké dílo, které se vyznačuje tímto předem vytyčeným záměrem, disponuje estetickými vlastnostmi, které přispívají nejen k jeho estetické hodnotě, ale určují dále charakter estetické zkušenosti.¹⁰³ Těmito estetickými vlastnostmi jsou složitost (*complexity*), intenzita (*intensity*) a jednota (*unity*), která je dále formována dvěma dalšími vlastnostmi, úplností (*completeness*) a koherencí (*coherence*).¹⁰⁴ Zatímco jednota je obecně určena tím, do jaké míry jsou prvky uměleckého díla sladěny nebo zharmonizovány, složitost lze v rámci Beardsleyho teorie nahlížet jako smysl pro detail, který je odrazem různorodosti či propracovanosti struktury a formy daného díla. Pro intenzitu díla je charakteristická síla, vitalita a životnost prezentace. Umělecké dílo by proto mělo mít na recipienta silný dopad. Tyto vlastnosti, které činí umělecké dílo estetickým, tedy schopným uspokojit náš estetický zájem, zakládají dohromady jeho velikost (*magnitude*)¹⁰⁵ a Beardsley je příznačně označuje jako rysy (*good-making features*).¹⁰⁶ Přítomnost estetických vlastností objektu, zejména jednoty, je podle tohoto autora kvantifikovatelná, čím více estetických vlastností dílo má, tím větší má zároveň estetickou hodnotu.¹⁰⁷ Proto v případě hodnocení uměleckých děl nestačí jednoduše říci, že v nás určité dílo vyvolalo hodnotnou zkušenost, ale musíme dodat, o jaký druh zkušenosti šlo. Učiníme tak, pokud identifikujeme vlastnosti uměleckého díla, které jsou pro náš prožitek a dále zkušenost určující.¹⁰⁸ Nemáme na

považovány za esteticky kvalitní a hodné, vyhýbá se poněkud problematickému označení umělecké dílo a nahrazuje jej označením estetický objekt. Beardsley, *Aesthetics*, 15.

¹⁰² Monroe C. Beardsley, "Estetická definice umění" in: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, eds. Tomáš Kulka, Denis Ciporanov (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011), 244.

¹⁰³ Nutno zdůraznit, že estetický objekt je v Beardsleyho koncepci pojímán jako percepční objekt, nikoli pouze jako fyzicky existující umělecké dílo.

¹⁰⁴ Beardsley, *Aesthetics*, 190–209. Podle polského estetika Władysława Tatarkiewiczze těmito vlastnostmi Beardsley navazuje na dlouhou tradici pojímání krásy jako jednoty v mnohosti (*unitas multiplex*). Jednota a mnohost byly základní motivy řeckého myšlení, jejichž užití na oblast umění je dílem filozofů raného středověku. Władysław Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics* (Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1980), 136.

¹⁰⁵ Beardsley, *Aesthetics*, 205.

¹⁰⁶ Tamtéž, 464.

¹⁰⁷ Tamtéž, 469.

¹⁰⁸ Na tyto tři vlastnosti estetického objektu poukazuje Tomáš Kulka jako na nejvšeobecnější principy umělecké kritiky. Kulka jejich prostřednictvím testuje estetickou hodnotu kýče. Srov. Tomáš Kulka, *Umění a kýč* (Praha: Torst, 2000), 65.

mysli nic jiného, než výše uvedenou intenzitu, jednotu¹⁰⁹ a složitost, na jejichž základě vzniká estetická zkušenost, která sama o sobě vykazuje stejné vlastnosti.¹¹⁰

Estetické objekty jsou podle Beardsleyho vizuálními objekty, které jsou zakoušeny jako určitá omezená část vizuálního pole, a proto nejsou zcela záležitostí jejich fyzické báze.¹¹¹ Estetické objekty se nacházejí v tzv. fenomenálním poli (*phenomenal field*)¹¹², které představuje percepční oblast, konstituující se na základě všeho, čeho si je recipient v určitém časovém úseku vědom. Beardsley píše:

„Myslím, že je v pořádku, hovořit o objektu jako o příčině (*estetické*) zkušenosti. Jejich vzájemné propojení je však mnohem užší, neboť objekt, který je percepčním objektem, se rovněž jeví ve zkušenosti, která je jeho fenomenálně objektivním polem.“¹¹³

Tím má Beardsley na mysli, že percepční oblast se skládá z fenomenálně objektivní a subjektivní části, kdy fenomenálně objektivní část je vším, co je součástí vnímaného objektu, tedy např. fyzicky existující plátno. Naopak fenomenálně subjektivní část představuje veškeré naše pocity, emoce a zkušenosti, které se v nás při recepci daného díla odehrávají a vzbuzují v nás očekávání, která (pokud jsou úspěšně naplněna) vedou ke vzniku estetické zkušenosti. V rámci fenomenálního pole velmi záleží na tom, jakou z jeho částí máme při popisu a hodnocení díla na mysli. Zda výrazem toto plátno je radostné míníme, že v nás samotných vyvolalo radost, v takovém případě máme na mysli fenomenálně subjektivní část, nebo naopak hovoříme o tom, že barevné pojetí nebo zobrazené události dělají toto plátno radostným. V takovém případě máme na mysli pouze fenomenálně objektivní část. Podle Beardsleyho jsou

¹⁰⁹ Na vymezení jednoty uměleckého díla a z ní vyplývající estetické zkušenosti, formované dále koherencí a úplností, se vztahuje kritika George Dickieho. Platnost úplnosti estetické zkušenosti vycházející z estetických objektů, ověřuje Dickie na jednotlivých uměleckých žánrech. Jeho kritika se ukazuje jako nejúdernější v souvislosti s příkladem malby. Skutečnost, že jsou určité prvky daného díla vyvážené, nemůže podle Dickieho znamenat, že by měl být vyvážený i divák, respektive jeho estetická zkušenost. Přestože Dickie nepopírá, že divák může určitá malba uklidňovat, nelze tuto skutečnost považovat za příčinu sjednocené estetické zkušenosti. Toto vymezení se Dickiemu jeví jako zcela nepřirozené. Srov. George Dickie, „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience,” *The Journal of Philosophy* 62, no. 5 (March 1965): 131–132. Beardsley tuto kritiku připouští a Dickieho kritickou analýzu úplnosti pokládá za zdrcující. Monroe C., Beardsley, „Aesthetic Experience Regained,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 1 (1969): 8.

¹¹⁰ Podle Beardsleyho se estetická zkušenost vyznačuje „1. pozorností, která je pevně přimknuta k objektu, 2. intenzitou určitého stupně a 3. jednotou zkušenosti, která je koherentní a úplná.“ Beardsley, *Aesthetics*, 527–528.

¹¹¹ Tamtéž, 34. Připomeňme Deweyho stanovisko, podle kterého nejsou umělecká díla pouhými věcmi umístěnými v muzeu či galerii, ale stávají se uměleckými teprve v rámci estetické zkušenosti.

¹¹² Zde je třeba opět upozornit, že se u mnoha analyticky orientovaných filozofů setkáváme s velmi omezeným pojetím pojmů *fenomén*, *fenomenální*. Zpravidla to označuje bezprostřední zakoušení neboli smyslovou stránku zkušenosti. S kontinentálním pojetím těchto pojmů, které je známé především s Husserlovým pojetím fenomenologických zkoumání, je toto pojetí značně odlišné.

¹¹³ Tamtéž, 527.

tyto hodnotící soudy na sobě vzájemně nezávislé, protože i veselý obraz nám může připomenout něco, co v nás vyvolá nepříjemné pocity.¹¹⁴

V rámci Shustermanových rozměrů zastává Beardsleyho koncepcí estetické zkušenosti, obdobně jako u Deweyho, hodnotící, fenomenologický a demarkačně-definiční rozměr. Beardsley definoval estetickou zkušenost v době, kdy naplno vrcholila nadvláda analytické estetiky. Není proto divu, že se následná vlna kritiky snesla zejména na první dva rozměry, tedy hodnotící a fenomenologický. Beardsleyho koncepcí estetické zkušenosti byla vystavena kritice jednak pro neschopnost obsáhnout i taková umělecká díla, která neposkytují pouze příjemné zážitky jednoty a afektu. V Shustermanově typologickém rozvržení se tedy ukazuje Beardsleyho koncepcí jako jednoznačně zdvořilostní (*honorific*).¹¹⁵ Další kritický bod představuje skepticismus fenomenologické platnosti, vůči kterému byla analytická estetika zvláště kritická. Nejvýrazněji zastupuje tuto kritiku americký estetik George Dickie.

Dickieho kritika se obecně zaměřuje na „Beardsleyho estetismus“. Beardsley podle Dickieho chybně nevymezuje umělecká díla jako objekty umělecké kritiky, jak by se ostatně na autora pojímající estetiku jako metakritiku slušelo, ale popisuje je výlučně jako objekty estetické.¹¹⁶ Podle tohoto autora se jedná o zcela zásadní chybu, která se dále odráží ve snaze hodnotit umění prostřednictvím estetické zkušenosti. Dickie označuje estetickou zkušenost za neblahý dopad Deweyho „idealistické slovní zásoby“, která z neškodného výrazu „zkušenost jednoty“, jenž lze uplatnit jako obecný způsob k poukázání na jednotu vzhledu určitého díla, vytvořila výraz „jednota zkušenosti“.¹¹⁷ Dickie neváhá nabídnout zcela odlišnou cestu. V souladu s analytickými principy navrhuje, abychom se jednou pro vždy oprostili od toho, jaký efekt na nás mají umělecká díla a začali se soustředit čistě na jejich vlastnosti.¹¹⁸

Hlavní příčinou výše uvedené kritiky estetické zkušenosti je podle nás Dickieho postoj, který v případě tohoto pojmu odpovídá přísně smýšlejícímu estetikovi-anti-esencialistovi, který pokládá estetickou zkušenost za pouhé esteticky motivované mluvení o umění, které je natolik subjektivní, že jeho hlavním měřítkem musí být nepopsatelnost.¹¹⁹ Dickie tímto postojem,

¹¹⁴ Tamtéž, 37–38.

¹¹⁵ Podle Shustermana by měla být klasifikována i špatná umělecká díla, jinak by bylo jakékoliv negativní hodnocení uměleckých děl nemožné. Srov. Shusterman, „The End of Aesthetic Experience“, 35.

¹¹⁶ Dickie, „The Origin“, 176–177.

¹¹⁷ Dickie, „Beardsley's Phantom“, 135.

¹¹⁸ Tamtéž, 136.

¹¹⁹ V podobném duchu kritizoval Dickie zejména koncepci psychické distance u Edwarda Bullougha. Dickie považuje Bulloughův koncept psychické distance za určitou zesílenou formu estetického postoje, která z jeho pohledu představuje pouze zvláštní druh jednání či stav vědomí, ke kterému dochází v průběhu recepce uměleckého díla. Dickie zjednodušuje estetický postoj, ale současně i celý estetický prožitek/zkušenost, na pouhou

rovněž jako mnozí analytičtí estetičtí, odmítá jakoukoli formu psychologismu.¹²⁰ Proto podle nás základní rozdíl mezi Beardsleym a Dickiem vyplývá z možnosti přijetí či nepřijetí psychologismu v estetice.

Beardsley považuje svoji estetiku primárně za filozofickou, nebrání se však tvrzení, že zkoumání ústřední otázky estetického soudu, která jde ruku v ruce s problematikou estetické zkušenosti, se neobejde bez psychologické estetiky.¹²¹ Beardsley píše:

„psychologii nemůžeme zcela ignorovat; její data a závěry se těch našich budou na mnoha místech dotýkat. Například v úvaze o logice hodnocení se budeme muset ptát po povaze estetické zkušenosti, která je otázkou psychologie. Zatímco jsou psychologická data příliš rezervní k tomu, abychom byli schopni odpovědět na otázku rozhodně, můžeme alespoň analyzovat otázku a formulovat ji tak jasně, jak jen to je možné. Můžeme vidět, jaký druh psychických dat bychom měli požadovat, abychom byli schopni odpovědět.“¹²²

Beardsley tím rozlišuje estetiku podle povahy její problematiky na filozofickou a psychologickou. Zatímco se filozofická estetika zabývá otázkami po významu a pravdě kritických výroků, psychologická estetika se oproti tomu zabývá otázkami po příčinách a následcích uměleckého díla.¹²³ Z tohoto důvodu se nám ve výsledku jeví Beardsleyho obhajoba estetické zkušenosti jako snaha o propojení filozofického a psychologického přístupu, kdy na jedné straně máme estetické vlastnosti uměleckého díla, které coby fenomenálně objektivní vlastnosti náležejí pouze danému dílu a jeví se jako určující pro filozofickou estetiku, na straně druhé stojí fenomenálně subjektivní prvky zkušenosti, které zahrnují naopak veškeré naše pocity, emoce a zkušenosti a těmi by se měla naopak zabývat psychologická estetika.

Dickie se s tímto stanoviskem jednoznačně neslučuje a metodologii svých výzkumů staví výhradně na filozofické, nikoli psychologické estetice. Ve svém článku „Je psychologie důležitá v estetice?“ se v souladu s východisky analytické estetiky staví k empirii a k využití jakýchkoli empirických metod odmítavě. V rámci tohoto směřování Dickie zařazuje své úvahy striktně do oblasti filozofické estetiky, která se zabývá především jazykem a pojmy, které

soustředěnou pozornost k objektu s estetickými kvalitami. Distancování je podle něj pouze tím, že se člověk intenzivně soustředí, a proto není důvod v tomto smyslu zavádět nové technické termíny a hovořit o nich, jako by popisovaly zvláštní akce a stavy vědomí. Dickie estetický postoj zjednodušuje na pouhý zájem spjatý s recepcí estetického objektu, který buď máme či nemáme. Proto jej označuje jako pouhý mýtus, který pozbyl své užitečnosti a stal se nežádoucí tím, že svádí estetickou teorii na scestí. George Dickie, „The Myth of the Aesthetic Attitude,” *American Philosophical Quarterly* I, no. 1, (1964): 56–65. Pro neopodstatněnost Dickieho kritiky pojmu estetického postoje srov. Vlastimil Zuska, „Mýtus o mytičnosti estetické distance,” in *K estetice XX. století. Mimesis – Fikce – Distance*, (Praha: Gryf, 1996), 118–131.

¹²⁰ Peregrin, „Richarda Rortyho cesta k postmodernismu,” 382.

¹²¹ Beardsley, *Aesthetics*, 7.

¹²² George Dickie, „Is Psychology Relevant to Aesthetics?,” *The Philosophical Review* 71, no. 3, (1962): 288.

¹²³ Beardsley, *Aesthetics*, 7.

uplatňuje při popisu a hodnocení uměleckých děl a stojí tak v opačné rovině k psychologické estetice.¹²⁴ Dickie definuje estetiku jako filosofickou disciplínu, zatímco psychologii vědeckou, a proto by podle něj filozofické problémy neměly být řešeny za pomoci těchto vědeckých přístupů. Toto rozlišení nám může být odpovědí na otázku, proč Dickie vymezuje estetickou zkušenost pouze na základě vnitřního psychologického mechanismu subjektu a odsuzuje ji, spolu s estetickým postojem, jako pouhou zkušenost příjemného či zprávu o prožité libosti, která do estetiky nepatří.¹²⁵

Nyní je zřejmé, že Dickieho kritika pojmu estetické zkušenosti má mnohé styčné body s kritikou anti-esencialistických autorů, protože tento pojem značně zjednodušuje a přisuzuje mu výhradně subjektivní rozměr. Pojem estetické zkušenosti podle Dickieho nemůže odlišit umění od ne-umění, a proto je zamítnut jako neužitečný a především matoucí metafyzický „fantom“.¹²⁶

Co si však počít s Beardsleyho koncepcí estetické zkušenosti? Kam tuto koncepci zařadit? V Beardsleyho úvahách sehrává pojem estetické zkušenosti zcela zásadní místo, protože zastřešuje otázky, které se zaměřují na estetické vlastnosti a hodnotu uměleckých děl. Přesto se podle nás koncepce estetické zkušenosti u toho autora v závěru ukazuje jako značně zploštělá. Beardsley se oproti Deweymu zabývá estetickou zkušeností pouze ve vztahu k uměleckým dílům a opomíjí jiné druhy a možnosti lidských zkušeností. Estetickou zkušenost odvozuje pouze z povahy uměleckých děl, čímž oproti Deweymu naopak prohlubuje propast mezi světem umění a běžným světem. Zopakujme Deweyho následující myšlenku:

„...teorie, které izolují umění a jeho oceňování tím, že jej umísťují do vyčleněné oblasti, odtrhnuté od ostatních způsobů zkušenosti, nejsou vlastním předmětem, ale jedná se o konkrétní vnější podmínky. Pokud jsou tyto podmínky ztělesněné v institucích a životních zvycích, fungují účinně, protože si je neuvědomujeme. Teoretici si potom myslí, že jsou ztělesněné v povaze věcí samotných.“¹²⁷

Tímto teoretikem je podle nás i Beardsley, protože jako počátek estetické zkušenosti určuje estetický objekt. Estetická zkušenost je tím podle Shustermana omezena na příliš úzkou sféru historicky vymezené praxe umění, která je podřízena těm, kteří tuto oblast ovládají a stanovují

¹²⁴ Dickie, „Is Psychology Relevant,” 289. Psychologická estetika využívá psychologické metody v procesech estetického vnímání a umělecké tvorby. Vznikla v 50. letech 19. století spolu s G. T. Fechnerem, který usiloval o zjišťování a popis objektivních podmínek doprovázejících estetický zážitek a o stanovení obecných zákonů estetického působení.

¹²⁵ Tamtéž, 285–302.

¹²⁶ Dickie, „Beardsley’s Phantom”, 129–136.

¹²⁷ Tamtéž, 10.

její vnitřní hodnoty.¹²⁸ Shusterman píše: „Zavřít estetickou zkušenost do rukou umění neznamená pouze ji omezit; znamená vystavit ji omezením, která se stále posilují: umění se totiž – paradoxně – rozvíjí tím, že se zužuje a specializuje“. ¹²⁹ Estetická zkušenost však historicky ustálenou praxi umění přesahuje, protože se podle Shustermana objevuje zejména při vnímání přírody a živého lidského těla. ¹³⁰

II. 2. 2 Nelson Goodman a hodnotově neutrální estetická zkušenost

Nelson Goodman, přední americký filozof druhé poloviny 20. století, sdílí s Beardsleym myšlenku, že estetická zkušenost je striktně vázána na oblast umění, jinými slovy, že nemůže nastat ve vědě a jiných mimouměleckých oblastech. Shustermanův demarkačně-definiční rozměr je u obou autorů evidentní. V čem se však tyto autoři naopak rozcházejí, je Beardsleym navrhovaný, kauzální vztah mezi estetickou hodnotou umění a estetickou zkušeností. Goodman označuje tuto kauzalitu za chybnou, protože způsobuje omezení a nepřesnosti v estetickém zkoumání. „Tvzení, že umělecké dílo je dobré, či dokonce jak je dobré, není právě dvakrát informativní: nedozvíme se, zda je sugestivní, výrazné, pulzující, bezchybně rozvržené, o význačných specifických vlastnostech barev, tvarů či zvuků ani nemluvě,“ píše Goodman.¹³¹

Goodmanova kritika tradiční estetické hodnoty se zdá být pro autora, který se pokouší o smysluplnou reinterpretaci estetiky, která bude schopna reflektovat i kontroverzní soudobá umělecká díla, přirozená. ¹³² Jak se jinak vyrovnat s uměleckými díly, která jsou s nástupem druhé poloviny 20. století často vším, jen ne tradičně esteticky hodnotnými objekty? A co si dále počít s rozkolem mezi tradičním uměním a uměním moderním? Jistě nelze vnímat mnohá díla moderního umění se stejným kontemplativním rozpoložením jako například mistrná díla barokních umělců.

Goodman nevybízí k posuzování uměleckých děl optikou specifického druhu emocí nebo pocitů, ale předkládá teorii, zakládající se na reflexi uměleckých děl jako symbolů.¹³³

¹²⁸ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 90.

¹²⁹ Tamtéž, 93.

¹³⁰ Tamtéž, 90.

¹³¹ Nelson Goodman, *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů* (Praha: Academia, 2007), 198–199.

¹³² Počátky analytické estetiky a její původní cíl, který chtěl z estetiky vytvořit „čistou“ vědu, zbavenou všech nepatřičných pojmů a tautologických konstruktů, vyvádí Goodmanova metoda analýzy, která je uplatňována ve vztahu k teorii symbolů a funkce jejich systémů, z jejich slepé uličky metakriticismu. Zároveň se pokouší najít smysluplnou odpověď na rozkol mezi tradičním uměním a uměním moderním. Catherine Elgin and Nelson Goodman, “Changing the Subject,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 222.

¹³³ Goodmanova snaha přesně definovat umělecké dílo a vyhnout se přitom jeho estetickým vlastnostem, které jsou pro svoji víceznačnost vždy nepřesné, dosáhla podle Shustermana paradoxních rozměrů. Autor uvádí příklad,

V autorově teorii umění to představuje snahu vložit určité umělecké dílo do specifického symbolického systému, který má, stejně jako ostatní symbolické systémy, svá určitá pravidla. Úkolem estetiky by proto mělo být zmapovat tato specifická pravidla pro umění a určit, jakým způsobem se liší od jiných systémů.¹³⁴ Aby Goodman nabídl, podle čeho mají být vlastně tato pravidla nahlížena, stanovuje symbolickou funkci uměleckých děl specifickými rysy, tzv. „symptomy estetična“.¹³⁵

Problematika tradičního chápání estetické hodnoty představuje spolu s otázkou role emocí hlavní cíle Goodmanovy kritiky. Začneme tedy nejprve estetickou hodnotou. Tradiční pojetí estetické hodnoty, často spojované s hedonistickou definicí estetické zkušenosti, předpokládající existenci uměleckých děl, která nás odzbrojují od našich praktických zájmů a jsou spojována s představou jakési „emocionální lázně“, vede podle Goodmana pouze ke zkresleným závěrům estetických zkoumání.¹³⁶ Nejvýmluvnějším příkladem se zdá být existence špatného umění, kdy estetické nemůže vyřazovat esteticky špatné.¹³⁷ Proto autor promýšlí problematiku estetické hodnoty na zcela nových základech, než bylo doposud zvykem a odebírá ji její přednostní, kvalitativně založený status. Otázku estetické hodnoty začleňuje do své teorie symbolických systémů a charakterizuje ji jako určitou „znamenitost každého symbolického fungování, které se pro svou specifickou konstelaci vlastností kvalifikuje jako estetické“.¹³⁸ Tímto vymezením, jak uvidíme, se Goodman nejenže elegantně zbavuje

kdy Goodman definuje hudební umělecké dílo úplnou shodou s jeho partiturou, kdy je „nejhorší provedení bez věcných chyb pokládáno za plně autentický příklad díla, zatímco nejúžasnější provedení s jedinou chybou již autentické není“. Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 66.

¹³⁴ Elgin and Nelson, „Changing the Subject,” 221. Podle Shustermana v důsledku této snahy, kterou je vymezení umělecké sféry, kde jsou zahrnuta i soudobá umělecká díla, od sféry mimoumělecké, sdílí Goodman Beardsleyho analytické cíle demarkačně-definičního rozměru estetické zkušenosti. Srov. Shusterman, „The End,” 35.

¹³⁵ Pokud mají nějaké objekty funkční všechny následující symptomy, pak je podle Goodmana velmi pravděpodobné, že je objekt uměleckým dílem. Těmito symptomy jsou: „(1) syntaktická densita [hustota], kde nejjemnější rozdíly v jistých ohledech tvoří rozdíl mezi symboly - například rtuťový teploměr bez stupnice oproti digitálnímu elektronickému teploměru s číslcovým displejem; (2) sémantická densita, kde existuje zásoba symbolů pro věci, lišící se v jistých ohledech velmi jemnými rozdíly - například nejen zase znovu teploměr bez stupnice, ale třeba i běžná angličtina, třebaže není syntakticky hustá; (3) relativní plnosti, kde poměrně mnoho aspektů symbolu je významných – například kresba hory Hokusaje, tvořena jedinou čarou, kde každý rys tvaru, síla linky atd. má svůj význam, na rozdíl od třeba téměř stejné čáry, která tvoří graf denních průměrných stavů na burze, kde jediné, co je důležité, je vzdálenost od základu; (4) exemplifikace, kde symbol, ať už denotuje nebo ne, symbolizuje tím, že slouží jako vzorek vlastnosti, které má doslova nebo metaforicky; a konečně za (5) vícenásobná a komplexní reference, kde symbol plní několik integrovaných a vzájemně interagujících funkcí některé přímo a jiné prostřednictvím jiných symbolů.“ Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby* (Bratislava: Archa, 1996), 80–81.

¹³⁶ Goodman, *Jazyky umění*, 188.

¹³⁷ Tamtéž, 187.

¹³⁸ Tamtéž, 197. Shusterman kritizuje Goodmanův symbolický systém, kdy nejsme schopni symbolické fungování objektu rozlišit dříve, dokud nevíme, zda je objekt uměleckým dílem. Autor uvádí Goodmanův příklad, kdy stejně vypracovaná linka může představovat umělecké ztvárnění hory nebo naopak může být pouhým znázorněním zisku v grafu. Shusterman, „The End,” 37.

problematiky kvality provedení určitého díla, která je pro umění druhé poloviny 20. století obzvláště palčivá, ale vybízí ke zkoumání uměleckých děl prostřednictvím rysů jednotlivých symbolických procesů estetického prožitku.¹³⁹

Problematika estetické hodnoty, respektive toho co způsobuje, že je dílo dobré, či ucházející, odpovídá podle Goodmana jedné, nebo více z referenčních funkcí, které dílo má. Odpověď na otázku, která je v tuto chvíli nasnadě, tedy v čem spočívá účinná symbolizace jakéhokoliv z těchto druhů referenčních funkcí, musíme podle Goodmana hledat v účelu, ke kterému slouží.¹⁴⁰ Zatímco někteří spojují otázku účelnosti se samotnou potřebou skloubit estetickou zkušenost s praktickou zkušeností, kdy procvičování našich symbolických dovedností v umění napomáhá k celkovému rozvoji našich schopností, pro jiné je určujícím východiskem přirozená lidská potřeba symbolizovat nahlížena jako druh zábavy. Další z častých odpovědí účinné symbolizace je vysvětlení estetické zkušenosti jako specifického způsobu komunikace, kdy jsou symboly chápány jednoduše jako nástroje, které prostředkují komunikaci mezi lidmi.

Výše uvedená vymezení se však stávají součástí jediného a tím má být podle Goodmana poznání. „Co všem třem pojetím uniká“, píše Goodman, „je, že hnací silou je zvědavost a cílem poučení. Ne kvůli procvičování, ale kvůli porozumění používáme symboly nad rámec bezprostřední potřeby.“¹⁴¹ Tímto kognitivním účelem symbolizace v estetické zkušenosti se Goodman zbavuje problematiky estetické hodnoty spojené tradičně s příjemností či odpudivostí. Estetická hodnota je zbavena své kvalitativní báze, protože „příjemnost či odpudivost symbolu neurčuje jeho obecný kognitivní dopad ani jeho specifickou estetickou hodnotu.“¹⁴²

Vedle vymezení estetické zkušenosti jako kognitivní zkušenosti, která je hodnotově neutrální, je dalším z cílů Goodmanovy kritiky druhá z tradičních bází estetické zkušenosti, kterou je role emocí. Emoce jsou bezesporu velmi významným činitelem, který se nás ve vztahu s uměleckými díly dotýká. Umění bez emocí si lze jen stěží představit. Přesto Goodman estetickou zkušenost koncipuje nezávisle na bezprostředních emocionálních pocitech a významech. „Aby malby a koncerty, jejich prohlížení a poslech byly estetické, nemusí vyvolávat emoce.“ „Estetické emoce mají bezpochyby vlastnost, která je činí estetickými, tak jako věci, které hoří, jsou bezpochyby hořlavé.“¹⁴³ Jistě zde můžeme dát Goodmanovi za

¹³⁹ Goodman, *Jazyky umění*, 192.

¹⁴⁰ Tamtéž, 195.

¹⁴¹ Tamtéž, 196.

¹⁴² Tamtéž, 197.

¹⁴³ Tamtéž, 188.

pravdu. Emoce v estetické zkušenosti (prožitku) bývají často nepřímé a mnohdy převrácené. Proto pokud má být podle Goodmana estetická zkušenost obecně v nějakém příznačném smyslu emotivní, pak se musíme ptát v jakém a posuzování estetické zkušenosti zakládat na mnohem obecnějších základech.¹⁴⁴

Goodman omezuje roli emocí v estetické zkušenosti tím, že emoce stanovuje jako jeden z možných aspektů (přestože velmi významný) při poznávání uměleckého díla, na jehož základě je dále třeba určovat vlastnosti, které dílo má a které vyjadřuje. Tyto emoce mohou být maximálně procítěné a ať již budou pozitivního či negativního charakteru, budou vždy vyjádřením naší citlivosti vůči dílu. Obdobně jako u objevování určitých vlastností věcí, říká Goodman, nejsme ochuzeni o vjemy jejich barev, jsou i emoce procítěné až do „morku kostí, v nervech i svalech stejně jako v našich myslích“¹⁴⁵ Znamená to tedy, že emoce se musí dostavit obdobně jako vjemy, chceme-li jejich prostřednictvím náležitě porozumět uměleckým dílům, protože jediné poznání je na rozdíl od emocí konstantní.¹⁴⁶

V důsledku toho Goodman považuje snahu o izolování emocí coby cílového produktu umění za chybnou. Množství a intenzita emocí, kdy nám i mizivá emoce dokáže poskytnout stejnou míru poznání jako emoce intenzivní, se ukazují jako zcela bezdůvodná charakteristika estetická. Jednotlivé emoce v estetické zkušenosti proto není třeba izolovat, ale naopak je podle Goodmana žádoucí, aby byly propojeny a využity spolu s ostatními prostředky poznání. Vnímání, chápání a cítění by se měli mezi sebou navzájem prolínat.¹⁴⁷ Tímto nás Goodman nabádá, abychom v případě estetické zkušenosti nepokládali za určující měřítko pasivní libost, ale naopak možnost kognitivní účinnosti samu o sobě, která coby způsob rozvoje našeho poznání spočívá v jemnosti, s jakou dokážeme tato díla uchopit a rozlišit, tedy ve schopnosti nalézt rovnováhu mezi rozpoznáváním známého a objevováním nového.¹⁴⁸

Shrňme nyní, že Goodmanova definice estetické zkušenosti jako kognitivní zkušenosti, která se liší od vědy a ostatních oblastí prostřednictvím specifické dominance symbolických rysů, je

¹⁴⁴ Podle Jamese Urmsona nelze hledat estetická kritéria našeho souzení vymezením zvláštní třídy objektů. To znamená, že přítomnost určitého druhu umělecké práce není ani nezbytnou ani postačující podmínkou k vytvoření estetické situace. Proto je podle Urmsona užitečné podívat se na pozorovatele a zvážit představu o jeho estetickém zážitku nebo postoji. Urmson tvrdí, že pojmy jako „dobré“ či „špatné“, jsou velmi širokými pojmy, které k posuzování máme. Na věci reagujeme příznivě nebo nepříznivě z mnoha různých hledisek. James O. Urmson and David Pole, „Symposium: What Makes a Situation Aesthetic?,” *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 31 (1957): 75–106.

¹⁴⁵ Goodman, *Jazyky umění*, 197.

¹⁴⁶ Tamtéž, 190.

¹⁴⁷ Tamtéž, 191.

¹⁴⁸ Tamtéž, 196.

definici, která explicitně zastupuje dva ze Shustermanových rozměrů estetické zkušenosti – demarkačně definiční a sémantický. Co si však počít s Goodmanovou definicí estetické zkušenosti, která se zdá mistrně vyžrála nad problematikou hodnoty, emocí a subjektivity?

Goodmanova definice estetické zkušenosti podle Shustermana správně odmítá kantovský pojem nezainteresovanosti, předpokládající existenci uměleckých děl, která nás odzbrojují od našich praktických zájmů a současně myšlenku o uměleckých dílech coby autonomních estetických objektech, které jsou oceňovány výhradně pro potěšení z jejich formálních vlastností.¹⁴⁹ Zásadní chybou v Goodmanově estetice, která chápe umění z hlediska teorie symbolů a jejich systémů, je podle Shustermana autorova nezměrná snaha definovat specifickou identitu uměleckých děl, která v sobě odráží a zároveň posiluje fetišizaci umění, respektive snahu o specializaci umění coby zvláštní oblasti, která je odtržena od našeho běžného života a zkušenosti.¹⁵⁰ Naopak redukce estetické zkušenosti pouze na subjektivní prožitek, jako tomu bylo v případě George Dickieho a anti-esencialistických estetiků, Goodmanovi, jak se zdá, vůbec nehrozí. Podle Shustermana totiž Goodmanově teorii symbolických systémů zcela uniká náhlá nadbytečnost vědomého, fenomenologického cítění. Shusterman se proto zcela oprávněně táže: „pokud je estetika definována výhradně prostřednictvím dominance určitých způsobů symbolizace, tedy mimo rámec bezprostředního pocíťování a afektu, má pak vůbec smysl mluvit o estetické zkušenosti?“¹⁵¹ A k čemu nám bude umění, které nás nebude v našem životě rozvíjet a posouvat dál?

II. 2. 3 Arthur C. Danto a estetická zkušenost jako akt teoretické interpretace

Arthur Coleman Danto, americký kritik umění, estetik, filozof a editor odborných časopisů se nepokouší zbavit estetickou zkušenost jejího fenomenologického rozměru. Na estetickou zkušenost se zaměřuje především z hlediska nevhodného pojmu pro definování sféry umění. Jeho pojetí estetické zkušenosti lze shodně s Goodmanem označit za sémantické.¹⁵² Zakládá se

¹⁴⁹ Pokud je umění definováno prostřednictvím estetického postoje, který vede k nezainteresovanosti, akceptujeme podle Shustermana prostřednictvím této nezainteresované formální představy rovněž skryté elitářství a fetišizaci umění. Shusterman, *Estetika Pragmatizmu*, 32–33.

¹⁵⁰ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 66. Naopak správná se jeví Goodmanova myšlenka, kdy otázka estetické hodnoty nespočívá v tom, jaké vlastnosti má umělecké dílo trvale, ale jak dočasně funguje v symbolickém systému, kde se pro specifické postavení vlastností kvalifikuje jako estetické. Tím se Goodman podle Shustermana správně vymezuje vůči reifikaci, tedy procesu zpředměťování uměleckých děl, který posiluje jejich fetišizaci. Richard Shusterman, „Art Infracton: Goodman, Rap, Pragmatism,” *Australasian Journal of Philosophy* 73, no. 2 (1995): 270–271.

¹⁵¹ Shusterman, „The End,” 36.

¹⁵² Danto zde o estetické zkušenosti výslovně nehovoří, ale píše o estetickém postoji a estetické responzi.

totiž na způsobu recipientovy odezvy, která je charakterizována jako interpretace. „Není ocenění bez interpretace, a proto je interpretace tím, na základě čeho se umělecká díla konstituují a současně jsou i vnímána.“¹⁵³

Danto se zabývá problematikou ontologie umění, která začala být v období šedesátých let 20. století, kdy vznikly nové umělecké směry jako minimalismus, pop-art, land-art nebo konceptuální umění, zvláště palčivá. Tyto směry, souhrnně označované jako nová avantgarda, se vyznačovaly doslova „anti-estetickou posedlostí“. Umělecká díla začala postrádat tradiční estetické hodnoty, které byly neodmyslitelně spjaty s estetickými zážitky (zkušenostmi).¹⁵⁴ Tato situace způsobila celou řadu problémů a vedla k následující otázce: kde jsou hranice uměleckých děl, respektive co lze ještě za umění považovat a co již nikoli?

V návaznosti na tuto problematiku si Danto pokládá otázku, proč je umělecké dílo Andyho Warhola *Brillo Boxes* uměleckým dílem, zatímco tomu tak u jeho spotřební předlohy není? Vždyť nepřiliš zainteresovaný divák se může při pohledu na obdobná umělecká díla, která jsou na první pohled nerozeznatelná od jejich konzumní předlohy, ocitnout v obtížné situaci. Jak totiž vnímat umění, které je jako *Brillo Boxes* zvenčí dokonale shodné se svým reálným protějškem? V čem spočívá jejich rozdíl? Danto se ujímá odpovědi na tuto nelehkou otázku a rozdíl mezi uměleckým dílem a objektem běžné konzumní spotřeby zakládá na tom, že umělecká díla disponují zkrátka něčím víc, něčím, co je viditelné pouze prostřednictvím určité umělecké teorie. Danto píše:

„To, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na úroveň reálného objektu, kterým ve skutečnosti je (ve smyslu je odlišném od je umělecké identifikace).“¹⁵⁵

Danto se tedy jinými slovy řečeno domnívá, že k tomu, aby byl někdo schopen chápat krabici na mýdlo *Brillo* jako umění, musí být obeznámen s historií a teorií, které určují svět umění ve

¹⁵³ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981), 113.

¹⁵⁴ Danto zmiňuje období vzniku pojmu estetické zkušenosti, tedy období druhé poloviny 18. století. V této době dominovala idea krásy, která byla vedle vznešena jednoznačnou estetickou kategorií, ke které měla směřovat umělecká tvorba. Tato dříve dominující idea krásy, která byla odnepaměti spjatá zejména s rovnováhou, proporcemi a pořádkem, jednoduše přestala podle Danta s nástupem 20. století vyhovovat. Převážná většina uměleckých děl se krásy coby své nejvyšší intence dobrovolně zřekla. V důsledku toho byl opuštěn i dříve primární cíl umění - zajistit recipientovi estetickou zkušenost. V důsledku toho se staly z pojmů krásy a estetické zkušenosti nevyužitelné a podle Danta zároveň i kognitivně prázdné pojmy, které by se daly ve vztahu k proměně uměleckého klimatu 20. století vystihnout obdobně, jako „pouhý hvizd, který někdo vydá za přítomnosti něčeho skutečně ohromujícího.“ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Chicago, La Salle and Illinois: Open Court Publishing Company, 2003), 7. Navzdory tomuto zeslabení dříve výsostného postavení krásy v moderním a postmoderním umění, se nejedná o její vymizení. Přestože krásu nalézáme v uměleckých dílech 20. století sporadicky, jistě nalezneme i díla, která jsou podle Danta krásná. Tamtéž, 13.

¹⁵⁵ Arthur C. Danto, „Svět umění,“ in *Co je umění?*, 107.

své době. Zatímco běžná krabice *Brillo* byla navržena designérem za účelem toho, jak se bude zboží přepravovat do supermarketu, Warholova krabice byla zhotovená pro svět umění, který ji ocenil z pozice instituce k tomu určené, tedy jako umění.¹⁵⁶ Z tohoto důvodu mohou mít umělecká díla všechny vlastnosti shodné s běžnými předměty, s výjimkou toho, že „jedny jsou o těch druhých a ty druhé jsou tím, o čem oni jsou.“¹⁵⁷ Být „o něčem“ (*aboutness*) se proto stává onou rozlišující, inherentní vlastností uměleckého díla. Je to něco, co nemůže být jednoduše zpozorováno, a proto se nelze obejít bez teoretické interpretace.¹⁵⁸

Dantův požadavek teoretické interpretace se ukazuje jako stěžejní motiv pro definici umění. Recipient by se měl nejprve uchýlit k aktu teoretické interpretace a nikoli k ocenění estetických vlastností uměleckého díla. Ve světle této interpretace je recipient nucen pohlížet na umělecká díla jako na objekty, které mezi sebou vytvářejí jakýsi umělecký dialog, protože každé umělecké dílo vyjadřuje určité tvrzení, které se nějakým způsobem vztahuje k jiným dílům. Čím více toho bude recipient o světě umění vědět, tím bude zároveň bohatší i jeho zkušenost s uměleckými díly.¹⁵⁹

Co si však v tuto chvíli počít s estetickou zkušeností, která by se ve vztahu umění versus neumění měla lišit právě na základě specifických estetických vlastností? Co má dělat recipient obdobných uměleckých děl jako jsou *Brillo Boxes*, která jsou na první pohled nerozlišitelná od svých konzumních protějšků, běžných věcí, bez žádné zvláštní struktury či zpracování, bez výjimečných estetických vlastností, které by nás coby umění mohly upoutat? Takováto umělecká díla nelze snadno recipovat, protože jejich formální provedení přestává být důležité.

Vraťme se opět k příkladu dvou nerozlišitelných objektů, z nichž jeden je a druhý není uměleckým dílem. Vzpomeňme Duchampovu *Fontánu*, umělecké dílo, které představuje obyčejný, průmyslově vyráběný pisoár.¹⁶⁰ Pokud se budeme držet Dantovy koncepce umění a

¹⁵⁶ Dantovým označením „svět umění“ se inspirovala již zmiňovaná institucionální teorie umění George Dickieho, podle níž je „umění“ status, který předmětu udělují kurátoři, kritici, tedy představitelé instituce „světa umění“. George Dickie, „What is Art? An Institutional Analysis,“ in *A Modern Book of Esthetics*, ed. M. Rader, (New York: Holt, 1979), 464. Danto však toto označení nepojímá stejně, protože se současně zaměřuje i na dějiny umění, kdy je otázka definice umění podle Danta možná teprve v určité fázi dějin, respektive v jejich konečné fázi. Proto pokud má podle Danta být definice umění trvale platná, dějiny umění již nesmí dále pokračovat. Danto dospívá k názoru, že umění dospělo ke svému konci tím, že nastalo filosofické uchopení jeho vlastní podstaty. Jakmile je možná filosofie umění, v ten okamžik umění samo ztrácí historický smysl a stává se podle Danta určitým druhem hry. Srov. Arthur C. Danto, „The End of Art,“ in *The Death of Art*, ed. Berel Lang (New York, Haven 1984), 5–35. Česky: „Konec umění,“ *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění* 1998, no. 1, 1–18.

¹⁵⁷ Danto, *The Transfiguration*, 81.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Danto, „Svět umění,“ 110.

¹⁶⁰ Marcel Duchamp roku 1917 anonymně odeslal pisoár na výstavu, kterou sám spolupořádal v rámci Společnosti nezávislých umělců. Aby autor povznesl obyčejný průmyslově vyráběný předmět na úroveň uměleckého díla, opatřil jej podstavcem a podepsal fiktivním nápisem R. Mutt. Přidal rok vzniku a hodlal jej zařadit mezi exponáty

na prvním místě bude stát akt teoretické interpretace, lze Duchampovo umělecké dílo *Fontána* nahlížet jako umělecký objekt, který představuje snahu upozornit na opomíjené estetické vlastnosti všedních předmětů a jejich náhodnou krásu. Tato znalost nám může umožnit spatřovat v obyčejném průmyslovém pisoáru vystaveném v galerii oslnivý bílý objekt ladných křivek, ke kterému zaujmeme estetický postoj přinejmenším snadněji, než je obvykle běžné.¹⁶¹ Tímto způsobem teoretický akt interpretace přeměňuje, transfiguruje obyčejné předměty v umělecká díla, která mají odlišný ontologický status a současně odpovídá za odlišné druhy estetických responzí.¹⁶²

Znalost konvencí světa umění, jinými slovy schopnost rozpoznat umělecké dílo od mimouměleckých forem, se ukazuje pro Danta jako klíčová. Mnohdy totiž umožňuje recipientovi estetický prožitek (zkušenost) z uměleckých děl, jejichž motiv přenesený do reálného života by se pro nás změnil ve zkušenost nikoliv estetickou, ale například tragickou.¹⁶³ Teoretický akt interpretace, který tímto estetickou zkušenost předchází, představuje cíl Dantovy kritiky, podle které nemůžeme na estetické zkušenosti ve 20. století zakládat definici umění.¹⁶⁴

Shrňme nyní, co nám přinesla Dantova teorie umění, která estetickou zkušenost odmítla coby pojem, jehož prostřednictvím nelze definovat sféru umění. Autorovo značné úsilí rozlišit dva vizuálně nerozlišitelné objekty, z nichž jeden je uměleckým dílem zatímco druhý nikoli, opět vyčleňuje umělecká díla do speciální oblasti. Dantova teorie, podle které má estetické zkušenosti předcházet akt teoretické interpretace, poukazuje na jediné. Umění je důsledně odděleno od našeho běžného života a zkušeností, odcizuje se zkušenosti a chápání většiny lidí.

Richard Shusterman ve své studii „Konec estetické zkušenosti“ úzce navazuje na Dantův příklad dvou vizuálně nerozlišitelných objektů, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý nikoliv. Nicméně autor tento příklad nevztahuje na objekty, nýbrž na subjekty a nabízí představu dvou identických diváků, z nichž jeden (člověk) je vzrušen tím, co vidí a interpretuje, zatímco druhý (kyborg) není schopen cítit žádné *qualia*, tedy necítí radost ani emoce a jako obyčejný stroj mechanicky zpracovává percepční data ze světa umění a dále poskytuje interpretační návrhy. Rozdíl, který vyvstává mezi těmito dvěma diváky, spočívá podle

výstavy. Pisoár však zůstal po celou dobu výstavy zapomenut za závěsem. Přestože se původní pisoár nedochoval, v roce 1964 Duchamp uskutečnil několik replik.

¹⁶¹ Danto, *The Transfiguration*, VI. nebo *The Abuse of Beauty*, 12.

¹⁶² Danto, *The Transfiguration*, 113.

¹⁶³ Tamtéž, 23.

¹⁶⁴ Dantova kritika demarkačně-definičního rozměru estetické zkušenosti zmiňuje i další z významných argumentů proti tomuto pojmu. Tím je naše schopnost zaujmout estetický postoj prakticky vůči čemukoliv, tedy i mimo sféru umění. Tamtéž, 91.

Shustermana v tom, že kyborg není skutečně schopen rozumět umění, protože nic necítí a tedy nemůže pochopit, co představuje umění kolem nás.¹⁶⁵

Shustermanovu dichotomii mezi kyborgem a obyčejným člověkem reflektuje následující otázka: pokud se z pohledu Goodmanovy a Dantovy koncepce umění stává estetická zkušenost okrajovým pojmem, nebo v případě George Dickieho dokonce pojmem zcela zbytečným, jak se má tento stav k naší přirozené potřebě po estetickém prožitku a zkušenosti? Nenacházíme se právě v Deweym kritizované situaci, která z uměleckých děl činí pouhé věci a tím zabraňuje, abychom si k umění našli cestu a znali důvod, na základě kterého jsou umělecká díla hodna našeho obdivu?¹⁶⁶ A dále nenaučili jsme se tuto přirozenou potřebu o to intenzivněji vyhledávat mimo oficiální svět současného vysokého umění, respektive v oblasti populárního umění, které se potěšení a prožitku nebrání?¹⁶⁷

Shusterman na tento rozkol mezi vysokým a populárním uměním reaguje definicí umění jako estetické zkušenosti, která však nehodlá obsáhnout vše, co je historicky chápáno jako umění, ale zdůrazňuje v umění to, co má být nejdůležitější – kultivovat náš smysl pro umění.¹⁶⁸ Shustermanova definice umění jako estetické zkušenosti má představovat přesný opak analytického snažení. Jejím cílem není přesně definovat a striktně vymezit elitářskou oblast vysokého umění od mimouměleckého světa, ale naopak tento úzký historický rámec překročit i mimo jeho tradicí vymezené hranice.

¹⁶⁵ Shusterman, "The End," 38.

¹⁶⁶ Podle Shustermana si lidé uchovávají hlubokou potřebu po estetických zkušenostech. Pokud je jim sféra vysokého umění vzdálena, přirozeně se naučili tuto potřebu uspokojit mimo oficiální oblasti současného umění. Proto jsme podle Shustermana svědky skutečnosti, že je estetický zájem stále více nasměrován k populárnímu umění, které se nezříká potěšení, přestože často selhává v jeho plnohodnotném dosažení. Richard Shusterman, "The End of Aesthetic Experience," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, no. 1 (1997): 38.

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 90.

III. PERSPEKTIVY POJMU ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI V DÍLE RICHARDA SHUSTERMANA

Zatímco John Dewey identifikoval problém, který spočíval ve faktu, že umělecká díla v obecném smýšlení chybně splynula s předměty, předcházející část práce ukázala, jak se analytická estetika k této tendenci opět přiklonila.¹⁶⁹ Analyticky orientovaní autoři hájili hodnotu umění tím, že jej úzce identifikovali s autonomní oblastí vysokého umění a svými „škatulkujícími“ definicemi předpokládali, že umění musí zahrnovat pouze takové objekty, které náležejí výhradně této oblasti a tedy žádné jiné.¹⁷⁰ Sledovali jsme odpor těchto autorů k naturalizaci umění a estetické hodnotě, respektive snahu izolovat umění coby specifickou oblast, která se odlišuje od našeho běžného života a každodenních zkušeností. Tím se analytická estetika zasloužila o vymezení umění coby zvláštní oblasti, která je na míle vzdálená běžnému životu a podpořila „muzeální koncepci umění“, před kterou varoval John Dewey.¹⁷¹

Jak aktuální se ukazuje Deweyho kniha, která varuje před ironií tohoto neblahého stavu, spočívajícího v prestiži, kterou si umělecká díla vybudovala na základě dlouhých věků neotřesitelného obdivu.¹⁷² Umělecká díla za těchto podmínek nabývají status klasiky a tím se chybně izolují nejen od lidských podmínek, které jim daly vzniknout, ale především od vlivu, který mohou uplatňovat na žitou zkušenost člověka. Vzniká paradox, kdy je uměleckým dílům připisována vysoká hodnota pro život a společnost, avšak toto postavení získávají protikladem vůči běžným každodenním zájmům, které tuto hodnotu předpokládají.¹⁷³ Tato snaha nespojovat umělecká díla s běžným životem a praxí vedla analytickou estetiku k zavržení nebo

¹⁶⁹ Připomeňme, že podle Deweyho není umělecké dílo pouze objektem, ale je především procesem. Zvláštní, ale zároveň běžnou kvalitou prostupující naši zkušenost, která se vyskytuje i mimo umění. Dewey, *Art as Experience*, 11.

¹⁷⁰ Jak jsme viděli, byly výsledkem tohoto snažení definice, Shustermanem příhodně nazvané jako „obalové teorie“, které se pokoušely o dokonalé pokrytí oblasti vysokého umění. Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 79.

¹⁷¹ Analytická estetika se oproti pragmatismu zasloužila o znovuoživení tradice, která potlačovala naturalizaci sféry umění tím, že žádala oddělit umění od reality běžného života spojeného s našimi obvyklými starostmi, strastmi a zkušenostmi. Tuto tendenci ukazuje Shusterman nejen u autorů z prostředí analytické estetiky, které představila předcházející kapitola, ale mapuje ji až k estetice Immanuela Kanta. Kant představil v *Kritice soudnosti* rozdíl mezi vyššími a nižšími poznávacími mohutnostmi. Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, (Praha, Odeon 1975). Podle Shustermana lze v tomto rozdílu spatřovat nejobecnější rozdělení mezi světem umění a světem pro obyčejný život. Shusterman má na mysli čistý soud vkusu, který je oproštěn od smyslové žádostivosti a pojmového určení posuzovaného předmětu, kdy libost není určena ani zájmům smyslů ani rozumu – je bezzájmová. Shusterman se však zcela oprávněně ptá: na čem je založena platnost takového estetického soudu? Nemohou si ho dovolit pouze ti, kdo si osvojili tento nepřirozený, tradici předávaný estetický postoj? Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 32–33.

¹⁷² Dewey, *Art as Experience*, 8–13.

¹⁷³ Srov. Tamtéž, 3–4.

přinejmenším k značnému upozadění role subjektivního pólu zkušenosti a k vyčlenění jediného aspektu totální zkušenosti objektu. Tímto byl podle nás chybně jen jeden aspekt zkušenosti odtržen od celku, jehož by měl být, jak by jistě souhlasil Dewey, neodmyslitelnou součástí.¹⁷⁴

Dewey nabádal, že před každým, kdo chce psát o estetice a umění, stojí nelehký úkol, spočívající ve snaze obnovit kontinuitu mezi životem a uměním.¹⁷⁵ Jak se zdá, Shusterman je jedním z autorů, kteří si jsou tohoto úkolu plně vědomi. Shusterman se částečně rozešel s analytickou tradicí a v konfrontaci s ní obhajuje myšlenku, že umění nelze jednoduše oddělovat od života, společnosti a historie. Umění nesmí představovat autonomní oblast, která je určena pouze elitám, pro které často umělecké dílo představuje jakýsi druh fetiše. Tato dichotomie mezi uměním a životem, která byla v minulosti mnohdy podporována, musí být podle Shustermana jednou pro vždy překonána tím, že umění bude úzce propojeno s životem, který se tím stane bohatší. Z tohoto důvodu je nutné překonat příliš úzkou a tím pádem omezenou oblast vysokého umění. Tuto oblast je podle Shustermana třeba rozšířit a uznat i to, co dějiny jako umění často neakceptovaly. Neboť budeme-li umění stále izolovat, jak varoval již John Dewey, nikdy se nezbavíme dvou následujících skutečností:

1. Elitářským ztotožňováním umění s vysokým uměním se umělecká díla odcizují běžným lidem. Lidé takovému umění přestávají rozumět, protože je určeno pro vkus sociokulturní elity a nikoli pro vkus, který je v dosahu běžnému člověku. V důsledku toho obyčejný, v umění nevzdělaný člověk přestává hledat uspokojení v dílech krásného umění a obrací se k takzvanému nízkému, populárnímu umění. Tato skutečnost má dále za následek neschopnost rozpoznat umělecký potenciál i v populární kultuře, ve filmech, rockové hudbě či komiksech.¹⁷⁶
2. V důsledku snahy o autonomii umění coby vysokého umění je paradoxně ochuzena i zkušenost sociokulturní elity. Tito lidé jsou více estéty a zapomínají žít aktivní, individuální život. Nevidí, že v důsledku identifikace umění pouze s úzkou oblastí vysokého umění, která má být jako jediná zdrojem pravých estetických zkušeností, se ochuzují o možnost rozšířit si

¹⁷⁴ Tamtéž, 44–45.

¹⁷⁵ Tamtéž, 3. Dewey se vůči tendencím chápat umění coby izolovanou oblast, kde jsou vystavené mrtvé artefakty vyhrazené pro elitu, ostře vymezoval. Příčina této kritiky se odráží nejen v jeho základní myšlence o naturalistické kontinuitě a vzniku umění, ale především v autorově vizi o sociokulturní transformaci, kdy přestaneme umění od života ostře oddělovat a naopak jej s životem úzce propojíme. Srov. Richard Shusterman, "Pragmatism: Dewey" in: *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds. Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (London, New York: Routledge, 2001), 101.

¹⁷⁶ Srov. Dewey, *Art as Experience*, 5–6.; Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 49–50.

obzory a prožívat umění o to intenzivněji. Pokud se tito lidé více přimknou k běžné životní zkušenosti i jejich možnosti v recepci uměleckých děl se rozšíří a obohatí.¹⁷⁷

Shusterman znázorňuje vztah mezi vysokým (umění pro elitu) a populárním uměním (umění pro obyčejné lidi) analýzou básně *Portrét dámy* od Thomase S. Eliota.¹⁷⁸ Starší dáma, která v této básni zastupuje oblast vysokého umění, je ženou z vyšších společenských kruhů, s kultivovaným vkusem a značnou dávkou sentimentality a snobismu. Umění je celý její život a nechce si jej nechat narušovat novými vlivy, které přinášejí především nejistotu. Dále je zde podobizna mladého energického muže, který oproti dámě, jež se uzavírá do svého nitra před nevídanými okolními vlivy, touží naopak po změně a brojí proti strojené přetvářce. Tento muž je nespokojený se svým životem, který je příliš povrchní a zasloužil by utřídit a ukázat směr, kterým se dále bude ubírat.¹⁷⁹ Tento mladý muž je personifikací populárních forem vyjadřování, které hodlá Shusterman dále obhajovat.

Hluboká propast, která se mezi oběma výše uvedenými životy rozprostírá, představuje na jedné straně naše tendence k přeceňování oblasti vysokého umění a na straně druhé opomíjení populárního umění jako nedůvěryhodného a primitivního. Shustermanovým cílem při obhajobě populárního umění není odmítnout vysoké umění jako něco, co potlačuje naše běžné životy, ale odmítnout zúženost vysokého umění pro jeho tendence vyloučit vše ostatní. S touto zúžeností, respektive s přetrvávajícím elitářstvím ve vysokém umění, spojeném s postavou umělce génia a s vytříbeným vkusem recipientů, který je oddělený od života obyčejných lidí, nedokázalo podle Shustermana otřást ani avantgardní umění se všemi záměrnými negacemi autonomnosti a posvátnosti tradičních uměleckých forem a postupů.¹⁸⁰ To dokazuje nakolik je instituce

¹⁷⁷ Srov. Dewey, *Art as Experience*, 5–6.; Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 49–50.

¹⁷⁸ Thomas S. Eliot, "Portrét dámy," in *Americká poézia 20. storočia*, (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959), 148–152.

¹⁷⁹ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 237–241.

¹⁸⁰ Příkladem nám může být Joseph Kosuth, významná postava umění nové avantgardy, který v tomto směru definoval umění jako výhradní myšlenkovou činnost a samotné umělecké dílo ve své hmotné podobě označil za pouhou pomocnou, dekorativní funkci, protože jeho pravá funkce spočívá ve významu. Kosuth napsal: „Chtěl jsem však úplně umění dokonce bez jakéhokoliv prvku zábavy, která by měla jeho existenci zdůvodnit. Chtěl jsem z uměleckého díla odstranit zážitek.“ Arthur Rose, "Čtyři rozhovory – rozhovor s Josephem Kosuthem," in *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*, ed. Karel Šrp, (Jazzpetit: 1982), 266. K uměleckým počínům nové avantgardy se v sedmdesátých letech kriticky, v duchu zachování tradičních hodnot, vyjádřili mnozí autoři. Uvedme pro příklad vyjádření novokantovce Jeroma Stolnitze, který v několika bodech shrnuje tuto kritiku. Umění nových avantgard, které ve snaze vnášet do umění stále nové věci, se zcela oprostuje od tradiční koncepce umění a současně i společenských hodnot. Tato díla jsou v důsledku ochuzena o možnost adekvátního estetického vnímání. Stolnitz rozděluje své náměty do tří kritických bodů, které umění nové avantgardy viní z odmítnutí tradičního pojetí umělcovy zručnosti, kdy současná umělecká díla již nemají nic společného s řeckým *techné* a v důsledku svého zaměření, kdy jsou spíše jednoduchá, zábavná a nenáročná, obvykle ani žádnou uměleckou dovednost, mnohdy dokonce ani invenci umělce, nepotřebují. Další kritický bod reflektuje snahy nových avantgard o odvrácení umění od jeho tradičních hodnot, bez toho aniž bychom se dočkali návrhu jiných trvalých hodnot. Poslední kritický bod viní novou avantgardu z popření tradiční koncepce estetického objektu, který je se svým

vysokého umění schopná pružně a efektivně odolávat všem snahám o její reformu, respektive o její reintegraci do každodenního života. Populární umění naopak podle Shustermana tuto sílu vykazuje a mohlo by za určitých podmínek transformovat pojem a instituci umění směrem k větší nezávislosti a užšímu propojení s praxí života. Shusterman píše:

„Populární umění masmediální kultury (kina, televizní drama a komedie, pop music, videa) jsou v naší společnosti oblíbené všemi vrstvami a uznání jejich statusu jako legitimních kulturních produktů by nám pomohlo zredukovat společensky nespravedlivé ztotožnění umění a vysokého vkusu se sociokulturní elitou vysokého umění.“¹⁸¹

Nástrojem, kterým bude možné rozšířit úzkou oblast vysokého umění současně i o nové podoby umění, je stejně jako u Johna Deweyho pojem estetické zkušenosti. Shusterman se k tomuto pojmu uchyluje hned z několika důvodů. První příčina pro výběr estetické zkušenosti je ta, že estetická zkušenost může sloužit jako nezávislý prubířský kámen, který tím, že se neomezuje na úzký rámec historicky určené praxe umění, umožňuje její zdokonalení. Estetická zkušenost nám skýtá možnost vidět, že v umění má jít především o zkušenost samotnou a její kultivaci. Této příčině se budeme blíže věnovat především v kapitole o somaestetice. Další příčina je podle Shustermana ta, že estetická zkušenost umožňuje vidět i v nedokonalých formách umění estetický potenciál, který by mohl být mnohem intenzivnější, pokud by byl doceněn a kultivovaný srovnatelně jako oblast vysokého umění. Tímto Shusterman předesílá snahu obhájit legitimitu populární kultury, která podle mnohých kritiků uspokojuje pouze ty, kteří nejsou schopni ocenit nic lepšího.¹⁸²

III.1 Estetická zkušenost a populární umění

Shustermanova obhajoba populárního umění představuje významnou část autorova díla. Nejucelenější výklad autorových myšlenek na toto téma nalézáme v knize *Estetika pragmatismu. Krása a umění života*.¹⁸³ Název jedné z jejích kapitol, *Forma a funk: estetická*

autorem spjat natolik, že nejsme schopni pochopit, čím je určité umělecké dílo tvořeno. Jerome Stolnitz, “The Artistic and the Aesthetic “in Interesting Times”,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no. 4 (1974): 401–413.

¹⁸¹ Shusterman, *Estetika pragmatismu*, 232. S tímto tvrzením by jistě nesouhlasil Noël Carroll, podle kterého se třídní rozdíly, přinejmenším v americkém kontextu, nepromítají do rozlišení mezi vysokým a nízkým uměním. Studium vysokého umění je umožněno všem, tedy napříč kulturním spektrem společenských tříd a současně je populární umění přijímáno většinou z tzv. kulturní elity. Srov. Noël Carroll, “Podstata masového umění,” in *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, ed. Pavel Zahrádka (Brno: Barrister & Principal, o. s., 2010), 253.

¹⁸² Shusterman, *Estetika pragmatismu*, 105.

¹⁸³ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992)

výzva *populárního umění*¹⁸⁴, je výzvou k následujícím otázkám: Je oblast populárního umění dostatečně prozkoumaná, abychom ji mohli pokládat za hodnotově povrchní zábavu a negativní součást dnešní kultury? Je skutečně třeba odsoudit populární umění jako esteticky nelegitimní, když pro nás, intelektuální publikum nevyjímaje, představuje zjevný zdroj estetického požitku? Je třeba populární umění pro jeho všeobecnou srozumitelnost pokládat za kýč, který je nutné z umění vyloučit? Opravdu nám nabízí mnohem méně estetických kvalit než umění vysoké?¹⁸⁵

Ten, kdo hodlá odpovědět na výše uvedené otázky záporně, musí předložit relevantní argumenty, jejichž prostřednictvím bude možné oponovat výše uvedené kritice, nejdůsledněji prosazované autory z okruhu tzv. frankfurtské školy.¹⁸⁶ Shusterman hodlá těmto kritickým hlasům oponovat věcnou kritikou, která však není slepou obhajobou jakýchkoli forem populárního umění. Proto se autor vydává zlatou střední cestou a volí umírněnou pozici meliorismu, která si plně uvědomuje nejen zápory, ale současně i klady populárního umění.¹⁸⁷ Populární umění by se mělo zlepšit, nejen proto, že mu zkrátka mnohé chybí, ale především proto, že často dosahuje „reálnou estetickou hodnotu a slouží hodnotným společenským cílům“.¹⁸⁸

Rozlišení mezi vysokým a populárním uměním vzniklo ve druhé polovině 19. století v Evropě a ve Spojených státech amerických. Toto rozdělení bylo úzce spjato především se snahou posílit a upevnit sociální a kulturní rozdíly. Zejména Spojené státy americké byly v této době příznačné snahou zvýšit rozdíl mezi jednotlivými sociálními třídami. Tato snaha o kulturní

¹⁸⁴ Tamtéž, 263.

¹⁸⁵ Tamtéž. 268.

¹⁸⁶ Označení frankfurtská škola používáme pro skupinu teoretiků, kteří koncem dvacátých a počátkem třicátých let 20. století působili na Institutu pro sociální výzkum ve Frankfurtu nad Mohanem, v období nucené emigrace v USA na Columbia University a dále opět ve Frankfurtu. Mezi její představitele patří např. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Erich Fromm a Herbert Marcuse. Tito autoři ve svých dílech navazovali především na myšlení Hegela, Marxe, ale i Freuda a současně se vyznačovali opozicí vůči mnoha idealistickým směrům. Jejich kritická analýza byla zaměřena zvláště na podmínky života v moderní kapitalistické společnosti. Tito autoři brojili jak proti rozmachu mediální kultury, jejímuž rozkvětu do formy komerční zábavy byli svědky ve Spojených státech amerických, tak i proti možnosti zneužití médií pro propagandu, které byli svědky v době nacistického Německa. V návaznosti na tuto zkušenost Theodor W. Adorno spolu s Maxem Horkheimerem rozvinuli analýzu kulturního průmyslu a médií a vystoupili proti industrializaci a komercializaci kultury pod nadvládou kapitalistických výrobních vztahů, které vytvářejí pasivní konzumenty na místo aktivních. Myšlení autorů z okruhu Frankfurtské školy vychází z marxismu, pro který je označováno jako „západní marxismus“ nebo „neomarxismus“. Srov. Lambert Zuidervart, „Adorno Theodor Wiesengrund,” in *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly (New York: Oxford University Press, 1998), 16–32. Dalšími autory, kteří se ostře vymezují proti populárnímu umění a bývají nezřídka citováni, jsou např. Robin Collingwood, Clement Greenberg, Dwight Macdonald, Van den Haag či Abraham Kaplan.

¹⁸⁷ Meliorismus je přesvědčení o možnostech postupného zlepšování společenských poměrů bez kvalitativních změn, tedy pouhým odstraňováním záporných jevů za pomoci reforem daného stavu. William James pregnančně vystihl meliorismus jako střední cestu mezi doktrínou optimismu a pesimismu. William James, *Pragmatismus. Nové jméno pro staré způsoby myšlení* (Brno: CDK, 2003), 140–141.

¹⁸⁸ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 275.

rozdělení dala vzniknout i distinkci mezi vysokým uměním pro kulturní elitu a populárním uměním určeném zbytku obyvatelstva. Vysoká kultura se etablovala pečlivým výběrem uměleckých děl z populární kultury, která byla do té doby společná celému kulturnímu spektru.¹⁸⁹ Vznikla tak oblast vysokého umění, do které náleží symfonická a komorní hudba, opera, balet, drama, experimentální divadlo, kubismus, psychologický film, vážná literatura, která jak se zdá, stojí v přímé opozici k rockové hudbě, muzikálům, jazzu, tanečním show, komediím, komiksům, reklamním sloganům a brakové literatuře, které spadají do oblasti populárního umění.¹⁹⁰

Populární umění a vysoké umění představuje „dichotomický pojmový pár“, kdy se oba dva pojmy vůči sobě navzájem vymezují.¹⁹¹ Zatímco vysoké umění se ukazuje jako značně distancované od praktického života, mohli bychom říci, že se často snaží být až protikladné vůči realitě života, populární umění je zdá se pravým opakem. Populární umění dokazuje prostřednictvím svých funkčních, nestylizovaných, realistických a jednoznačných objektů, že je naopak úzce propojeno s životem.¹⁹² Tento vzájemný rozpor ve vymezení oblasti vysokého od populárního umění, představuje Shusterman nejčastějšími argumenty kritiků, které se obecně zakládají na rozdílné estetické hodnotě a estetickém působení. Populární umění je podle mnohých kritiků zkrátka příliš jednoduché. Nevybízí nás k žádnému intelektuálnímu výkonu a nežadá si od nás aktivní odezvu. Zkušenosti a prožitky, které z tohoto druhu zábavy máme,

¹⁸⁹ Příkladem vyčlenění určitých uměleckých děl a žánrů jsou Shakespearovy hry, které přestaly být postupně vnímány jako zábava „pro všechny“ a staly se uměleckými díly vysokého umění určeného pro kulturní elitu a intelektuály. Srov. Pavel Zahrádka, „Vysoké versus populární umění,” in *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, ed. Pavel Zahrádka (Brno: Barrister & Principal, o. s., 2010), 219–221.

¹⁹⁰ Toto rozlišení uvádí ve své knize Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 144. Nutno podotknout, že tendence ke kanonizovaným způsobům vnímání uměleckých děl, kterého lidé mimo privilegovanou oblast vysoké vrstvy nejsou schopni, zde byla mnohem dříve. Schiller, Hume i Kant chápali přirozený vkus nikoli jako přirozený všem lidem ve všech vrstvách, ale jako vkus, který náleží kulturně privilegované společnosti. Srov. Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 246–247.

¹⁹¹ Zahrádka, „Vysoké versus populární umění,” 207.

¹⁹² Podle francouzského sociologa Pierra Bourdieua se nezakládá vkus na subjektivních preferencích, ale je odvozen od příslušnosti k určité společenské třídě. Bourdieu ukazuje na základě svých rozsáhlých sociologických výzkumů z šedesátých a sedmdesátých let 20. století, že zatímco členové buržoazie mají sklon preferovat díla vysoké kultury, která se vyznačují abstrakcí, stylizováním, víceznačností a především distancí vůči praktickému životu, členové nižší třídy oceňují pravý opak. Oceňují populární kulturu, která představuje spojitost mezi uměním a životem. Výsledkem jsou dva druhy recipientů. Zatímco recipienti z nižších tříd budou vždy uplatňovat vzorce a percepční schémata, která odpovídají jejich zvyklostem a všednímu životu, místo formy budou preferovat obsah, recipienti z vyšších tříd, coby nezaujatí estéti, budou naopak při setkání s populárním uměním zaujímat distanci a jejich zájem bude směřovat nikoli k obsahu, ale k formě. Populární umění, které je kontinuálně spojeno se životem a preferuje před formou spíše funkci, není esteticky legitimní a bude vždy podřízené vysokému umění. Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984), 41–44. Podle Shustermana Bourdieu velmi výstižně popisuje vývoj umění, který v 19. století dospěl do stádia autonomního umění a objasňuje, jak velkou roli hrají materiální podmínky a skryté sociální zájmy, které ukazují nakolik je falešná, protože socio-kulturně podmíněná, myšlenka čisté autonomie vysokého umění. Tato autonomie má být podle Bourdieho trvalá, což Shusterman rozporuje svojí snahou o legitimizaci určitých forem populárního umění. Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 302–303.

nejsou esteticky pravé, ale falešné. Populárnímu umění, přestože paradoxně slovo umění zahrnuje ve svém názvu, je často odepírán jakýkoliv umělecký status. Jeho recipientům, coby konzumentům pokleslé zábavy, je přisuzován nedostatek dobrého vkusu. Shusterman se zcela oprávněně ptá: co přesně je pokládáno za příčinu rozdílné intenzity estetické hodnoty a estetického působení mezi vysokým a populárním uměním? Jsou argumenty pro výše uvedená zdrcující obvinění skutečně legitimní?¹⁹³ Následující Shustermanova obhajoba legitimitu této kritiky přinejmenším značně oslabuje.

Populární umění je nejčastěji obviňováno za svoji prvoplánovou jednoduchost a srozumitelnost, která se odráží v oblíbě ve známých formách a klišé. Jinými slovy je populárnímu umění vyčítáno, že mu chybí originalita, tvořivost a komplexnost, tedy estetické kvality tradičně pokládané za zdroj hodnotné estetické zkušenosti.¹⁹⁴ Skvělým příkladem této kritiky je Clement Greenberg, americký teoretik a kritik umění, který oslavuje avantgardní umělce pro jejich schopnost udržet vysokou laťku svého umění tím, že jej zužují a současně povyšují k výrazu absolutna, zatímco produkci industriálního západu pokládá za kýč.¹⁹⁵ Kýčem jsou podle Greenberga jakékoli formy populárního, komerčního umění a literatury, ze kterých se můžeme těšit jednoduše a zcela bez námahy.¹⁹⁶

Jak Shusterman správně poznamenává, jistě nelze popřít skutečnost, že mnohá díla populárního umění jsou opravdu jednorozměrná, snadno srozumitelná a ve své podstatě k smrti nudná.¹⁹⁷ Nekonečné argentinské telenovely a mnohé seriály jsou toho skvělým příkladem. Nicméně oblast populárního umění nelze takto jednoduše odsoudit.¹⁹⁸ V těchto vodách nalezneme stejně

¹⁹³ Tamtéž, 277.

¹⁹⁴ Vzpomeňme na Beardsleyho estetické objekty, disponujícími takovými estetickými vlastnostmi, které přispívají nejen k jejich estetické hodnotě, ale určují dále charakter estetické zkušenosti.

¹⁹⁵ Greenberg zahrnuje pod pojem kýč populární kulturu, komerční umění a literaturu s jejich barvotisky, obálkami a ilustracemi časopisů, červenou knihovnu, komiks, krváky, šlágry, step či hollywoodské filmy. Oblast kýče je podle Greenberga mnohem širší než tento výčet a s určitou nadsázkou bychom mohli říci, že kýč je v Greenbergově eseji vším, co stojí mimo avantgardní umění. Clement Greenberg, "Avantgarda a kýč," *Labyrint revue*, no. 7–8 (2000): 69–74.

¹⁹⁶ Tamtéž, 69–74. Dalším příkladem z mnoha těchto kritických obvinění populárního umění coby falešného potěšení je Leo Lowenthal, "Historical Perspectives of Popular Culture," *The American Journal of Sociology* 55, no. 4 (1950): 323–332. Podle Tomáše Kulky zobrazuje kýč témata s emocionálně silným nábojem a témata všeobecně považovaná za krásná. Kýč je snadno rozpoznatelný a substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazovaným tématem. Tomáš Kulka, *Umění a kýč* (Praha: Torst, 2000), 57.

¹⁹⁷ Dodejme, že pokud stejnou kritiku obrátíme proti dílům vysokého umění, bude explanační síla této kritiky docela stejná. V oblasti vysokého umění nalezneme mnohé příklady uměleckých děl, která se nám coby vysoké umění zdají pro svoji jednoduchost, srozumitelnost a prvoplánový účel směšná. Vhodným příkladem jsou mnohá umělecká díla socialistického realismu či *Hlava býka* od Pabla Picassa. Příklad Picassovy Hlavy býka uvádí ve své studii Pavel Zahrádka, jako příklad, že ne všechna avantgardní díla, jak je hodnotil Clement Greenberg, musejí být nutně obtížně přístupná. Srov. Zahrádka, "Vysoké versus populární umění," 214–215.

¹⁹⁸ Podle současného amerického filozofa Noëla Carrola není snadnost konzumace populárního umění nutně na překážku. Tato jednoduchost naopak představuje konstrukční prvek, který slouží k oslovení masového publika.

tak mnoho písní, filmů, komiksů či tanečních provedení, která nelze s touto prvoplánovou jednoduchostí ztotožňovat. Shusterman pro tento účel uvádí výsledky výzkumu Johna Fiska, který nejenže zpochybňuje existenci recipienta, který prvoplánově přijímá významy přesně tak, jak zamýšlel autor, ale současně ve svých výzkumech dokazuje, že i mnohé populární seriály mohou vykazovat vícevýznamovost a komplexnost.¹⁹⁹

Kvalitní díla populárního umění, mezi které zastánci populárního umění často řadí mistrná díla Alfreda Hitchcocka, popírají nejen kritiku o jednoduchosti, ale také obvinění, že recipient populárního umění nevykazuje žádný aktivní intelektuální výkon.²⁰⁰ Této kritice lze současně oponovat i řadou kvalitních populárních detektivních románů, jejichž četba podle nás předpokládá velkou aktivitu na straně čtenáře. S tímto tvrzením by Shusterman jistě souhlasil. Autor se však nesnaží kritickým obviněním oponovat pouze protipříklady a klade si následující otázku: pokud umění a estetický požitek vyžadují aktivní úsilí, musí být toto aktivní úsilí výhradně podmíněno intelektuálním výkonem?²⁰¹ Autor uvádí příklad s rockovou hudbou, jejíž poslech často vyžaduje velké aktivní úsilí, kdy doslova padáme únavou a aktivně se zcela vyčerpáme. Současně to neznamena, že nám rocková hudba dokáže nabídnout pouze „požitek na plytké intelektuální úrovni“.²⁰²

Zamysleme se nad platností dalšího tvrzení, kdy mnozí kritici obviňují populární umění z toho, že nabízí pouze krátkodobý únik z reality. Skýtá pomíjivé zážitky, které nelze srovnávat s estetickou zkušeností, kterou získáváme z vysokého umění. Tyto zážitky jsou pak často vnímány jako falešná náhražka za skutečnou estetickou zkušenost.²⁰³ Uveďme opět příklad Clementa Greenberga, který populární umění obviňuje z „poskytování falešných zážitků a falešných pocitů“.²⁰⁴ Položme si opět otázku: musí tato dočasnost nutně znamenat také falešnost? Jak lze totiž jednoduše rozčlenit trvalé a krátkodobé potěšení z uměleckých děl? Vždyť i to co je prchavé, podle Shustermana nejenže reálně existuje, ale může dosáhnout

Noël Carroll, „Podstata masového umění,” in *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, ed. Pavel Zahrádka (Brno: Barrister & Principal, o. s., 2010), 262.

¹⁹⁹ John Fiske, John Hartley, *Reading Television: with a new foreword by John Hartley*, (London: Routledge, 2003)

²⁰⁰ Příklad zařazení Hitchcockových děl mezi kvalitní díla populárního umění srov. Zahrádka, „Vysoké versus populární umění,” 210. Carroll, „Podstata masového umění,” 252.

²⁰¹ Shusterman zde poukazuje na fundamentální pasivitu nezaujaté estetické kontemplanace, která má své kořeny ve filozofickém poznání a nikoliv v počtu a tělesnosti. Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 286.

²⁰² Tamtéž, 287.

²⁰³ Pokud tuto kritiku opět obrátíme proti vysokému umění, budeme přinejmenším stejně úspěšní. Ani poslech operní skladby totiž neznamená trvalé potěšení.

²⁰⁴ Greenberg, „Avantgarda a kýč,” 71.

estetické hodnoty právě pro svoji pomíjivost a krátkodobost.²⁰⁵ Bylo by jistě chybou zavrhnout celou oblast populárního umění pro pomíjivost estetických prožitků, protože opět navzdory mnoha skutečně kýčovitým a plytkým produktům populárního umění, lze, jak dále autor dokazuje analýzou hudebního žánru rapu, hovořit o krátkodobých a prchavých prožitcích, které mohou mít ve výsledku vysokou estetickou hodnotu.

Další pádný argument, kterým Shusterman reaguje na kritiku pomíjivých zážitků z populárního umění, spočívá v hlavní črtě estetického prožitku (zkušenosti). Podle Shustermana nás pravý estetický prožitek těší a tím nás přirozeně motivuje k dalším takovým prožitkům. Tím autor predestinuje odvážné tvrzení, že ve své podstatě žádné trvalé potěšení neexistuje, protože jediným ukončením předcházejících prožitků a touze po dalších je smrt.²⁰⁶ Pokud začleníme Shustermanův výrok do Deweyho naturalistické koncepce umění, začne nám autorovo tvrzení dávat v mnoha ohledech smysl.

Proces zkušenosti není podle Deweyho ukončený. Každá nová zkušenost, která je charakteristická určitým vývojem, změnou a pokračováním, je zároveň začátkem pro zkušenost další, a proto nelze mezi jednotlivými zkušenostmi hledat ostrou hranici v podobě ukončenosti.

Dewey píše:

„Konec můžeme chápat prostřednictvím naplnění, jako dokonalé nasycení, vyčerpání nebo extatické vyvrhnutí. Je však nepodstatné, kterou z těchto věcí nazveme uzavřenou nebo koncovou, nemá totiž nic společného s vlastností být koncem.“²⁰⁷

Díla populárního umění bývají často obviňována, že nejsou schopna obstát ve zkoušce časem. Podle mnohých tento druh zábavy ztrácí až příliš brzy schopnost těšit nás a uspokojovat. Shusterman zcela oprávněně oponuje následující otázkou: není příliš brzy na to, abychom populární umění jednoduše takto odsoudili? Historie sama je bohatou pokladnicí příkladů, kdy se díla tvořená coby populární zábava stala v následujících dobách legitimními uměleckými díly vysokého umění. Proto nelze s jednoduchostí tvrdit, že současné populární umění nikdy tento status nezíská a nebude sloužit jako zdroj trvalého estetického prožitku. Neopodstatněnost této kritiky představuje například doba alžbětinského divadla, tedy doba Williama Shakespeara, ve které byly divadelní scény určené nejen aristokratům, tedy elitě, ale současně vznikaly i nové veřejné scény. Jistě nyní Shakespearovo dílo nerozdělujeme na vysoké a populární.²⁰⁸

²⁰⁵ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 279.

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ John Dewey, *Experience and Nature*, 97.

²⁰⁸ Podle Shustermana zde sehrává významnou roli výchova. Pokud chápeme populární umění jako zdroj zábavy a požitku, který se naplno rozvinul teprve s nástupem nových technologií, jakými jsou fotografie a film, ocitá se tento druh umění ve značně znevýhodněné pozici. Vysoké umění, respektive umění pro kulturní elitu, které je

Z výše uvedených Shustermanových argumentů vyplývá následující: rozdíly v estetickém působení nelze s úspěchem uplatňovat na celou oblast populárního umění a už vůbec nelze jejich prostřednictvím populární umění diskreditovat ve prospěch umění vysokého.²⁰⁹ Populární kultura je stejně jako sféra vysokého umění součástí naší doby, nás samotných, a proto je nevyhnutelné ji reflektovat. Kde však nalézt nástroje vhodné k porozumění a správné interpretaci populárního umění? Shusterman si dobře uvědomuje, že všechny z výše uvedených příkladů nejsou přesvědčivým argumentem k tomu, aby mnozí kritici připustili, že populární umění má přinejmenším potenciál k tomu, vyznačovat se stejnými formálními kvalitami jako umění vysoké a poskytovat nám srovnatelnou estetickou zkušenost. Aby Shusterman dokázal, že se může populární stejně jako vysoké umění vyznačovat jednotou, komplexností, intertextualitou nebo experimentováním, podrobuje zkoumání jeden z nejrychleji se rozvíjejících hudebních žánrů současnosti – rap. Rap je podle Shustermana vhodným populárním žánrem, který dokáže reagovat na všechna výše uvedená obvinění proti populárnímu umění.²¹⁰

III. 1.1 Krásné umění rapu

Co si mnozí z nás představí pod často kritizovaným hudebním žánrem současnosti jakým je rap? Nejprve si vybavíme rytmicky mluvené rýmy, které se vyznačují agresivitou, extrémní hrubostí a často násilným, misogynním charakterem. Za tyto rýmy si následně dosadíme osobu - rappera, která dává na odiv luxus a nákladný životní styl v podobě drahých aut, šatů, elektroniky a krásných žen.²¹¹ Podaří-li se nám vybavit některý z rapových textů, můžeme často

šířeno odnepaměti prostřednictvím vlivných výchovných institucí, si tímto náskokem přirozeně dostalo do zvýhodněné pozice objektu, který je zaručeným poskytovatelem estetických prožitků (zkušeností). Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 267.

²⁰⁹ Tím dochází Shusterman ke shodnému názoru s Davidem Novitzem, podle kterého neexistují žádné formální vlastnosti, jejichž prostřednictvím by bylo možné od sebe jasně odlišit vysoké a populární umění. Podle Novitze lze tento rozdíl nahlížet pouze v kontextu třídních rozdílů. Srov. David Novitz, "Způsoby tvorby umění," in *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, ed. Pavel Zahrádka (Brno: Barrister & Principal, o. s., 2010), 232.

²¹⁰ Shustermanovy úvahy na téma rapu hodláme nahlížet ze současné perspektivy. Jsme si vědomí, že autor reflektuje pouze tzv. zlatou éru rapu, do které spadají hudební nahrávky z konce osmdesátých a počátku devadesátých let. Shusterman napsal tuto studii již v roce 1991, tedy v době, kdy byl rap ještě poměrně novým hudebním žánrem, který v mnohém nekoresponduje s jeho současnou podobou. Po dobu historie tohoto hudebního žánru se vyvinula spousta nových hudebních stylů, které obsahují nejrůznější prvky rapu, současně však někteří hudebníci tohoto žánru přestali používat metodu samplování, která je pro Shustermanovu studii stěžejní. Richard Shusterman, "The Fine Art of Rap," *New Literary History* 22, no. 3 (1991): 613–32.

²¹¹ Osoba rappera bývá často označována zkratkou MC – Master of Ceremonies. Jedná se o osobu, která baví publikum svou improvizací a je schopna okamžitě skládat rýmy. MC používají mnozí rappeři jako předponu před svými jmény. Srov. Paul Edwards, *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC* (Chicago and Illionis: Chicago Review Press, 2009), XII.

z úst zpěváka hýřícího luxusem slyšet kritiku chudoby nebo paradoxně honby za luxusem. Jistě nás proto napadne myšlenka, zda se Shusterman nevydal na cestu směřující k akademické sebevraždě, když hodlá tento hudební žánr obhajovat nejen jako legitimní umění, ale dokonce jako „krásné umění rapu“.²¹²

Shusterman představuje tento hudební žánr jednak, coby záměrného narušitele tradičních estetických konvencí a hodnot a současně jako žánr, který vyhovuje nejdůležitějším kritériím estetické legitimacy, která jsou obecně odpírána populárnímu umění. Tím si autor otevírá cestu ke snaze zpochybnit naše silně zakořeněné konvence, zejména rigidní, na estetických principech založenou snahu rozlišovat vysoké a populární umění. Abychom si v následujících odstavcích byli schopní představit rap coby hudební žánr, který má podle Shustermana vyhovovat nejdůležitějším kritériím estetické legitimacy, bude nutné se odpoutat nejen od filozofických předsudků a historií stanovených omezení, ale v našem případě i od předsudků ryze subjektivních.²¹³

Shusterman pokládá rap za přímého narušitele tradičních uměleckých konvencí, jakými jsou originalita a jednota umění.²¹⁴ Autor hovoří konkrétně o technice samplování, která spočívá v přebírání zvuků nebo částí zvukových nahrávek a dále slouží k vytvoření nových hudebních nahrávek.²¹⁵ Tato technika, která se v rapu hojně používá, stojí v přímé opozici k tradičním ideálům a jistě nemá nic společného s klasickými představami o originální tvorbě umělce či sjednoceném uměleckém dílu, které byly dříve hlavním ukazatelem vysokého umění a zdrojem estetické hodnoty.²¹⁶ Rap doslova parazituje nejen na mnoha populárních písních, reklamních zvucích, politických projevech, melodiích počítačových her, ale dokonce i na klasické hudbě, které zcela otevřeně kopíruje a dále implementuje do nových hudebních nahrávek.²¹⁷ Narušení tradičního chápání originality a tvorby uměleckých děl, ke kterému v případě rapových skladeb dochází prostřednictvím otevřené záliby v kopírování jiných originálů a stylů, nemusí nutně znamenat, jak dále ukazuje Shusterman, menší estetickou hodnotu a zkušenost.

²¹² Celý název kapitoly zní „*Krásné umění rapu ... a poezie i netušených budoucích umění*“. V první části (Krásné umění rapu) se Shusterman inspiroval textem písně „Hit the Deck (Přijď na palubu)“ od rappera Ice-T, který ukazuje rapování jako krásné umění. Druhá část je ocitovaná z knihy *Odpoutaný Prométheus*. Percy Bysshe Shelley, *Odpoutaný Prométheus* (Praha: Mladá fronta, 1962), 113.

²¹³ Shusterman si tento hudební žánr zvolil nejen proto, že se mu zkrátka líbí, ale současně jako příslušník bělošské židovské střední třídy, kterému je blízké rasové a etnické pozadí. Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 315.

²¹⁴ Shusterman, *Estetika Pragmatizmu*, 315.

²¹⁵ Hudební žánr rap, je současně charakteristický dalšími technikami jako cutting (sekání), mixování a scratching.

²¹⁶ Příkladem nám může být doba 18. století, kdy vládla myšlenka umělce-génia, který tvoří na základě své originální mysli a imaginace. Tím vytváří nové cesty a pojetí v umění. Srovnatelně i umění modernismu svojí posedlostí po radikální novosti ukázalo, že podstatou umění je pro něj originalita.

²¹⁷ Rappeři techniku samplování dokonce přímo oslavují a nezřídka musí čelit obviněním za plagiátorství.

Shusterman si pokládá následující otázku: co skutečně můžeme v umění pokládat za zcela originální?²¹⁸ Vždyť i zdánlivě originální díla jsou vždy v určitém smyslu nevědomými ozvěnami a fragmenty předcházejících struktur.²¹⁹ Shustermanovi nelze než dát za pravdu. Navíc umělecká originalita je často popírána samotnými díly vysokého umění, která tím sama vylučují originalitu coby měřítko pro diskreditaci populárního umění ve prospěch umění vysokého. Příkladem nám může být nejen ironizování obrazu Mony Lisy od Marcela Duchampa, který bychom mohli s nadsázkou označit jako samplování ve výtvarném umění, ale současně již výše uvedená produkce Andyho Warhola a celé plejády umělců této generace, jejichž díla otevřeně popírají originalitu, jednotu, ale i nadčasovost. Nevyhneme se proto otázce, proč si Shusterman zvolil k účinné defenzivě hlavních estetických obvinění proti populárnímu umění právě rap? A dále, proč bychom měli tento hudební žánr pokládat za umělecky legitimní?

Mnohé rapové texty se nás snaží přesvědčit, že jsou opravdovým uměním. Toto ujištění nám samozřejmě nemůže stačit. Podle Shustermana musí takové přesvědčení vycházet ze zkušenosti. Mistrovské dílo a jeho estetická síla musí nejen působit na naše smysly a rozum, ale rovněž je zapotřebí určitý sociokulturní prostor pro jeho přijetí. Shusterman se ujímá skutečně nelehkého úkolu, kdy za pomoci teoretického zdůvodnění hodlá v sociokulturní sféře tento prostor vytvořit. Shusterman píše:

„Teoretické zdůvodnění může pomoci vytvořit tento prostor a rozšířit hranice umění přizpůsobením dříve neakceptovaných forem do podoby uznávané umělecké kategorie. Jednou z osvědčených strategií takového přizpůsobení je ukázat, že navzdory zjevnému odklonu od zažitých konvencí vyjadřovací forma stále vyhovuje těm důležitým kritériím, která zabezpečují uznání umělecké a estetické legitimacy.“²²⁰

Touto vyjadřovací formou má Shusterman na mysli komplexnost, filozofický obsah, umělecké sebevědomí a tvořivost. Podle Shustermana této formě lepší rapová díla odpovídají, což autor hodlá dokázat nikoli prostřednictvím všeobecné polemiky, ale rozbořen konkrétní rapové skladby „Talkin’ All That Jazz“ z roku 1988 od skupiny Stetsasonic.²²¹

²¹⁸ Ve své knize *Umění a iluze* dokládá Ernst Gombrich, že ani nejradikálnější podoba modernistického vysokého umění, které se často pokoušelo dosáhnout absolutní originality, se ve výsledku neobešlo bez znalostí a zkušeností tradičních tvůrčích postupů. Ernst Gombrich, *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování* (Praha: Odeon, 1985), 73–103.

²¹⁹ Shusterman, *Estetika pragmatismu*, 321. Stejně jako originalitu, protirečí ideálu jednoty nejen technika samplování a cuttingu, ale současně i tendence, kdy rap nepokládá umělecký proces tvorby za ukončený. Tím oponuje tento hudební žánr i dalším tradičním pojmům jako monumentálnost, univerzálnost a trvalost, protože rap často a otevřeně zdůrazňuje svoji pomíjivost.

²²⁰ Tamtéž, 337–338.

²²¹ „Talkin’ All That Jazz“ od Stetsasonic, <https://www.youtube.com/watch?v=iJ2pArGnXJ8>; POSLEDNÍ PŘÍSTUP: [cit. 18.12.2017]. Doslovný překlad této písně ve své knize autor uvádí zde: Shusterman, *Estetika Pragmatismu*, 339–341.

Podle Shustermana obsahuje tato na první pohled zcela neumělecká a jednoduchá píseň skrytý smysl a současně i estetický potenciál. Bohatá komplexnost a polysémie se mají nalézat již v samotném názvu písně, přesněji ve slově „džez“. V kontextu této skladby nabývá slovo „džez“ dva významy, kdy prvním je myšlen hudební, zcela legitimní umělecký hudební žánr, zatímco druhým významem je slangové, tedy méně legitimní označení pro matoucí, zveličující a především hloupé řeči. Těmi byla ve svých počátcích pejorativně označována hudba afro-americké kultury, o jejíž diskreditaci se v podobě laciných hloupých řečí pokoušeli členové tradiční konzervativní společnosti, můžeme říci kulturní elity.²²² Tento dualismus, který je pro nezainteresovaného posluchače skrytý, se podle Shustermana vztahuje dále na celý hudební žánr rapu, který se zabývá legitimizací nelegitimního a často odkrývá sociopolitické faktory odmítající rap, podstatu pravdy, umění a zdroje jejich autority.²²³ Shusterman píše:

„Kapela akceptuje svoje ztotožnění s džezem jako většina uznávaných černošských kulturních forem a tradic, ke kterým se hip-hop genealogicky pojí. Toto akceptování je však trochu váhavé, protože rap nechce být chápán pouze jako druh uznávaného džezu a ani progresivního džezu; namísto toho trvá na své originalitě. Rap si na rozdíl od již institucionálně akceptovaného džezu zachovává novost a svěžest potvrzováním úzkého sepejetí s měnící se populární zkušeností a lidovým výrazem (většinou z ulice).“²²⁴

Tato většina, jíž byla v době vzniku rapu černošská komunita, se vyznačuje výrazně dvojsmyslným jazykem, který je v černošské řeči hluboko zakořeněný a z této podstaty správně interpretovaný.²²⁵ Komplexita skladby „Talkin’ All That Jazz“ je ztělesněna nejen dvojsmyslným slovem džez, ale i mnoha dalšími skrytými dvojsmysly a zdánlivými klišé, které dostávají zcela nové významy a mají svoji nespornou hodnotu v udržování tradice černošské hudby a kultury.

Intelektuální hodnoty dosahuje rap nejen v důsledku hojného využívání polysémické komplexnosti, ale rovněž svým filozofickým obsahem. Zatímco laciná klišé, jak jsme uvedli výše, jsou důvodem pro častou kritiku populárního umění coby jednoduché, nenáročné zábavy,

²²² Jedním z dalších příkladů dvojsmyslného významu, je slovo *negr*, které je v bělošské angličtině jednoznačnou nadávkou, zatímco v černošské mluvě je to označení pro vyjádření obdivu a chvály. Kořeny této dvojsmyslnosti sahají do doby, kdy bylo ve vlastním zájmu černošských otroků, aby si vytvořili specifický jazyk, kterému otrokáři nebyli schopni porozumět a správně jej interpretovat. Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 346.

²²³ Tamtéž, 343.

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ Znovu zdůrazněme, že se Shusterman ve své práci vyjadřuje k tzv. zlaté éře rapu, tedy k období před masovým rozšířením mezi bělošské interprety a publikum. Jejimi posluchači bylo především černošské obyvatelstvo, tvořící onu „většinu z ulice“, která představovala značně specifické publikum, dobře obeznámené se všemi dvojsmyslnými významy. Rapová fanoušková byla vzhledem ke své mluvě, ve které byl stále obsažen dříve nezbytný tajný dialekt černošských otroků, způsobili ke správné interpretaci. Současná podoba rapu, která je již masově rozšířena mezi bělošské interprety a publikum, nemůže podle nás obsahovat tyto počáteční formy nepřímé komunikace v takové míře jako dříve. Míra komplexnosti a filozofického obsahu v současné rapové hudbě by byla podle nás značně diskutabilní.

Shustermanova interpretace ukazuje, jak se v případě skladby „Talkin’ All That Jazz“ stává z obyčejné fráze silně provokativní útok, namířený proti spojování krásy s rasovými předsudky. Uved’me příklad na ustálené frázi „krása je jen na povrchu“, která je v této skladbě vložena do zcela nového kontextu a nabývá nový význam.

„Pokud uvážíme, že kořeny rapu jsou v ghettě a že je jako černošská hudba esteticky odmítaný a pronásledovaný, obvinění že krása je cosi povrchní, se mění z ošřepané kritiky povrchnosti krásy (v souvislosti pouze s povrchním zdáním) a začíná ztělesňovat silný provokativní útok, že krása je spjatá s rasovými předsudky, s reakcemi spojenými s barvou kůže.“²²⁶

Tento příklad si Shusterman nevolí pouze proto, aby na něm dokázal filozofický obsah a hloubku rapových skladeb, ale aby tímto konkrétním příkladem poukázal na skryté sociokulturní a politické rozměry původu, obsahu a fungování sféry umění. Krása, která bývá často spojována s nezaujatou kontemplací formy, se podle Shustermana ukazuje v této skladbě naopak jako hluboko podmíněná a ovlivněná sociopolitickou podjatostí a rasovými zájmy.²²⁷ Rap je příkladem populárního umění, které je i navzdory deklarované liberální demokracii svobody slova v Americe zakazováno a cenzurováno. Tato cenzura nejenže protirečí svobodě slova, ale současně má podle Shustermana ukazovat na tendence „kulturních lídrů“ akceptovat pouze vysoké umění, přestože populární kultura představuje hlavní zdroj zábavy a vyžití většiny Američanů.²²⁸

Dalším důvodem proč Shusterman pokládá rap za příklad tvorby, která není jen lacinou součástí populární kultury, ale má stejné právo nazývat se uměním jako díla z oblasti vysokého umění, je jeho umělecké sebevědomí, tvořivost a forma. Umělecké sebevědomí, které většině populárnímu umění chybí, dokazuje rap nejen tím, že následuje uměleckou tradici a nazývá se tzv. novým druhem džezu, ale rovněž svojí kvalitou. Rap není podle Shustermana případem populárního umění, které je spjaté pouze s obyčejnými, lacinými projevy. Skladba „Talkin’ All That Jazz“ výslovně trvá na své zručnosti, kreativitě, vyšším talentu a síle, které ostatním

²²⁶ Tamtéž, 351.

²²⁷ Tamtéž, 351–352. Shusterman zde ukazuje na zjevnou nadřazenost vysokého umění, ve kterém je třeba odhalovat jeho kritické mechanismy a legitimizující postupy. Ty mapuje až k Immanuelovi Kantovi, který uvažoval o estetickém souzení jako o zvláštní kulturní podmínce poskytované privilegiem západní třídy a teoretizoval ji jako lidskou přirozenost. Shusterman tyto motivy blíže rozpracovává ve své studii „Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant,” *The Philosophical Forum* 20, no. 3 (1989).

²²⁸ Zde si dovoluji se Shustermanem nesouhlasit. Přestože je autorova obhajoba rapu stará téměř dvě desetiletí, jistě nelze cenzuru agresivního vyjadřování a často otevřeného násilí, kterého bývají rapové písně plné, vztahovat na celou oblast populárního umění. Tuto cenzuru, která se uskutečňovala především ve vysílání rapu v pozdních nočních hodinách, nelze pokládat za mocenské snahy preferovat pouze esteticky legitimní vysoké umění. Shusterman podle nás chybně vztahuje jím vybraný a preferovaný hudební žánr na celou oblast populárního umění a vůbec nereflexuje možnost, že by příčina vyloučení rapových skladeb z hlavních vysílacích časů spočívala např. ve snaze neovlivnit negativně dospívající mládež.

formám populárního umění skutečně často schází. Touto zvýšenou pozorností vůči svojí formě, uměleckým prostředkům a metodám, je přinejmenším srovnatelné se současným vysokým umění.²²⁹

III. 1. 2 Revize Shustermanových cílů

Pojďme nyní zrevidovat, nakolik se Shustermanovi podařilo dostat cílům, které jsme na začátku této kapitoly vymezili. Připomeňme, že autorovým primárním cílem byla jednak snaha rozšířit pojem umění tím, že uznáme umělecký status i populárnímu umění, v důsledku čehož by mohlo za určitých podmínek dojít k transformaci sféry umění v podobě jejího užšího propojení s praxí života a dále snaha dosáhnout prostřednictvím této legitimizace větší nezávislosti na skrytých, sociokulturních a politických rozměrech původu, obsahu a fungování této sféry. Legitimizace populárního umění se měla podle Shustermana uskutečnit za pomoci pojmu estetické zkušenosti, který nám umožňuje vidět, že v umění má jít o zkušenost samotnou, o její kultivaci. Tento ambiciózní cíl, respektive snaha o pragmatickou rekonstrukci estetiky, se podle nás Shustermanovi podařil naplnit pouze částečně.

Začneme Shustermanovou snahou ukázat prostřednictvím estetické legitimizace populárního umění na skryté, sociokulturní a politické rozměry ve fungování umělecké sféry. Autor pečlivě rozkrývá pozadí specifického kulturního kontextu rapu. Ukazuje, do jaké míry je tento hudební žánr podmíněn otrokářskou minulostí černošského obyvatelstva a jeho hospodářským vykořisťováním, které se staly hlavní bází osobité zkušenosti a výrazu této sociokulturní skupiny. Shustermanovi se podle nás daří na konkrétních příkladech ukázat, nakolik se tyto vlivy odrážejí v povaze rapu, který v důsledku tohoto dokáže čelit tradičním estetickým teoriím a současně odkrývat sociokulturní podmíněnost vysokého umění.

Nezainteresovanému posluchači podle nás Shustermanova interpretace umožňuje, aby přehodnotil svůj dosavadní stereotyp nejen v estetickém oceňování obdobných uměleckých děl, ale současně i v umění obecně a dokázal se oprostit od vžitých konvencí, které estetickou zkušenost podmiňují pouze bezzájmovým zalíbením a distancováním se od praktického života. Legitimizace uměleckého statusu populárního umění se zdá v tomto bodě smysluplná, protože si lze dobře představit, jak by mohlo populární umění za těchto podmínek přispět k vnímání sféry umění více otevřeným způsobem. Shustermanův cíl je podle nás v tomto případě naplněn.

²²⁹ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 362.

Naopak snaha rozšířit pojem umění tím, že uznáme umělecký status i populárnímu umění, v důsledku čehož by podle Shustermana mohlo za určitých podmínek dojít k transformaci sféry umění v podobě jejího užšího propojení s praxí života, není podle nás již natolik zdařilá. Autorova analýza rozdílů mezi vysokým a populárním uměním ukázala, nakolik je v současné postmoderní době nemožné vymezovat vysoké a populární umění coby dvě specifické oblasti, které se vzájemně odlišují rozdílným estetickým působením. Oblast vysokého umění již není možné dogmaticky označovat za výhradního nositele estetické hodnoty a zkušenosti a naopak populárnímu umění a kultuře, vůči kterým bývá oblast vysokého umění často definována, nelze přisuzovat pouze vedlejší a bezvýznamnou roli. Na této obecné rovině se podle nás Shustermanovi daří ukázat, že hranice mezi vysokým a populárním uměním je v současném postmoderním umění rozostřená. Příklady dobrého a špatného umění najdeme na obou stranách pomyslné barikády.

Shusterman předkládá pádné argumenty, které dobře oponují nejčastějším kritikám populárního umění. Daří se mu ukázat, proč nelze oblast vysokého a populárního umění od sebe oddělovat. Podle nás však zapomíná na jeho avizovaný cíl a neukazuje, na základě čeho bychom měli tyto dvě oblasti spojovat a jakým způsobem by estetická legitimizace populárního umění mohla propojit sféru umění s praxí života. Tento cíl se Shustermanovi podle nás nedaří naplnit ani v případě konkrétního rozboru rapové skladby od skupiny Stetsasonic, kde autor ukazuje na příkladu rapové skladby „Talkin’ All That Jazz“, jak jsou tradiční nástroje v podobě originality a jednoty pro obhajobu estetické legitimacy umění nefunkční. Autorova následná snaha obhájit estetickou legitimitu populárního umění, respektive velmi diskutabilního žánru jakým je rap, prostřednictvím nejdůležitějších tradičních estetických kritérií v podobě komplexnosti, filozofického obsahu, uměleckého sebevědomí a tvořivosti nás přinejmenším zaskočí. Musíme se ptát: proč Shusterman používá pro obranu a zároveň estetickou legitimizaci populárního umění právě tato estetická kritéria, když jsou stejně jako originalita a jednota srovnatelným produktem elitářsky podmíněné tradice, ve které dříve s úspěchem fungovala? A když už tyto nástroje Shusterman uplatňuje, proč je nevztahuje také na násilnou misogynní povahu rapu, která, chceme-li tento umělecký žánr esteticky hodnotit, jistě sehrává podstatnou úlohu?

Shusterman se podle nás vydává podobným směrem jako jím kritizovaní analytičtí autoři, kteří umění úzce identifikovali s autonomní oblastí vysokého umění. Autor za pomoci tradičních estetických kritérií pouze vyděluje hudební žánr, jakým je rap ze sféry populárního umění a včleňuje jej do specifické oblasti vysokého umění. Tradičními estetickými kritérii, respektive intelektualizovanými způsoby vnímání, Shusterman transformuje rap, který, zdá se, není pouze

lacinou součástí populární kultury, do oblasti elitářského umění. Tímto však nenaplnuje svůj stanovený cíl. Umění se nepřestává vzdalovat našemu běžnému životu a každodenním zkušenostem, protože autor dostatečně nevysvětluje, jak může oblast populárního umění překonat propast, která se vytvořila mezi uměním a běžným životem.

Shusterman by podle nás udělal mnohem lépe, kdyby se při své snaze o pragmatickou rekonstrukci estetiky, spočívající ve snaze o estetickou a uměleckou legitimizaci populárního umění, zaměřil na zpočátku avizovanou sílu populárního umění. Tato síla měla podle Shustermana spočívat v úzkém sepětí s naší každodenní zkušeností, s naším aktivním životem v reálném světě. Autorovi se sice na příkladu skladby „Talkin’ All That Jazz“ daří nalézt přesvědčivé argumenty, které jsou dobrým příkladem některých z nejdůležitějších témat estetiky pragmatismu, ale tyto argumenty bohužel v autorově snaze o obhajobu populárního umění ve výsledku zcela zanikají. Tím máme na mysli Shustermanovy argumenty, které ukazují, nakolik může převyšovat silná tvořivá energie rapu tradiční estetické vlastnosti jako originalitu a jednotu, do jaké míry dochází v tomto hudebním žánru k propojení umění s realitou našich životů a zkušeností, nakolik je tento hudební žánr spíše procesem a není statickým a neproměnlivým uměním, nakolik je pro estetickou zkušenost důležitá naše aktivní recepce a nikoli pouze bezzájmové, pasivní zaujetí estetické postoje.²³⁰

Možná právě obdobné kritické argumenty vedly Shustermana k ještě mnohem důslednější snaze o pragmatickou rekonstrukci estetiky, jejímž cílem má být zaplnění mezery mezi uměním a životem, teorií a praxí, estetickým a praktickým. Od prvního vydání Shustermanovy *Estetiky Pragmatismu* byla tato kniha po téměř osmi letech doplněna o smělý návrh na novou disciplínu - somaestetiku.²³¹ Somaestetika, které se hodláme v následující kapitole věnovat, představuje vedle sféry populárního umění další důležitý aspekt, o který je podle Shustermana nutné rozšířit

²³⁰ Teoretický zájem věnovaný populárnímu umění tak otevírá cestu k přehodnocení základního pojmového aparátu pokantovské estetiky. Těmito pojmy jsou „bezzájmové zalíbení“ a účelnost bez účelu“ u Immanuela Kanta, „estetická kontemplace“ Arthura Schopenhauera, „psychická distance“ Edwarda Bullougha nebo „bezodůvodnost“ Stuarta Hampshire. Ani jeden z těchto pojmů, jak uvádí Pavel Zahrádka, nelze uplatnit k adekvátnímu popisu estetické zkušenosti např. návštěvníka koncertu rockové hudby, protože zahrnuje nejen poslech, ale i tělesné reakce jako zpěv či tanec. Zahrádka, „Vysoké versus populární umění,” 225–226.

²³¹ Somaestetika představovala z počátku spíše výzkumným projekt, který vznikl v polovině devadesátých let jako přirozené vyústění autorových dosavadních myšlenek v pragmatické estetice a filosofii coby ztělesněným způsobem umění života. Shustermanovy myšlenky na toto téma se spojily v návrh na novou estetickou disciplínu, která vyžaduje bližší zkoumání a současně zlepšení primárního nástroje lidstva, kterým je naše tělo. Proto se somaestetika zaměřuje na podporu a sjednocení teoretických, empirických, ale i praktických disciplín, které souvisejí s tělesným vnímáním, výkonem a jeho prezentací.

příliš úzkou oblast umění, ztotožňovanou s elitářským krásným uměním a v důsledku toho zaplnit mezeru mezi uměním a životem.²³²

III. 2 Somaestetika – disciplína teorie a praxe²³³

V dějinách estetického myšlení se nezdá setkávat s postojem, který se staví odmítavě k naší tělesnosti, respektive jejímu somatickému rozměru. Shusterman tento rozměr naopak ve své studii nazvané „Somaestetika: návrh disciplíny“ představuje coby jeden ze základních estetických potenciálů, který sehraje zásadní roli v estetické zkušenosti.²³⁴ Tuto tradiční filozofickou předpojatost a nedůvěru vůči tělu je podle Shustermana nutné ponechat stranou a zaměřit se na poznání, sebepoznání, správné konání a hledání prospěšného života, což by ostatně měly být ústřední filozofické cíle.²³⁵ V tomto ohledu Shusterman čerpá z estetického naturalismu Johna Deweyho, podle kterého je tělo neoddělitelné od naší mysli.

V první kapitole této práce jsme viděli, že snaha členit svět na jednotlivé formy dualit byla pro Deweyho cizí. Dewey trval na nutnosti vzájemného působení a přirozené kontinuitě mezi organismem a prostředím, přírodou a člověkem, myslí a tělem a mnoha dalšími dualismy. Stejně jako na sobě závisí organismus a prostředí, kdy nelze člověka vnímat jako samostatnou entitu, která je do určité míry schopna vzhledem ke své inteligenci ovládat zákony přírody a na druhou stranu ani přírodu nelze chápat, jako ostře vymezenou oblast vzhledem ke svým kauzálním dispozicím, srovnatelně platí tento vztah i u dualismu v podobě mysli a těla. Dualismus v podobě ontologického rozlišování mysli a těla vede podle Deweyho k tomu, že si neuvědomujeme, jak důležitou roli hraje tělo v našich emocích, myšlenkách a akcích. Z této podstaty je nutné si uvědomit, že „tělo-mysl (*body-mind*), jehož struktury se vyvinuly podle struktury světa, ve kterém existuje, přirozeně hledají některé ze svých struktur, které jsou

²³² Somaestetika by mohla být vzhledem k trendům současné doby, kdy se společnost vyznačuje silným zaměřením na estetiku těla, chápána jako snaha o proniknutí této módní vlny do jinak neproniknutelných akademických vod. Somaestetiku však nelze chápat jako vlnu popularizace nadměrné starostlivosti a péče o tělo, ale je třeba ji nahlížet ve smyslu orientace na lidské tělo v jeho přirozenosti.

²³³ Pojem somaestetika byl Shustermanem poprvé představen v roce 1996 v jeho knize *Vor der Interpretation*. Přestože tento nový pojem vyvolal bezprostřední zájem, byly ústřední myšlenky somaestetiky z velké části nepochopeny, mylně interpretovány nebo dokonce záměrně zkresleny. Když Shusterman poprvé použil pojem somaestetika pro skandinávskou konferenci, organizátoři tuto přednášku v programu uvedli titulem *Some Aesthetics*. Současně i desinterpretace, které se tento pojem dočkal zejména od recenzenta vlivného deníku *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vedla Shustermana k následnému promyšlení a vypracování podrobného projektu somaestetiky jako vědní disciplíny. Richard Shusterman, *Vor der Interpretation: Sprache und Erfahrung in Hermeneutik, Dekonstruktion und Pragmatismus* (Videň: Passagen; Verlag, 1996).

²³⁴ Richard Shusterman, „Somaesthetics: A Disciplinary Proposal,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 3 (1999): 299–313.

²³⁵ Richard Shusterman, „Back to the Future: Aesthetic Today,” *The Nordic Journal of Aesthetics* 43, (2012): 302.

shodné a podobné s přírodou a s některými přírodními fázemi“.²³⁶ Přesto je podle Deweyho propojení vyšších a ideálních zkušeností s našimi základními, životně důležitými kořeny často chybně považováno za zradu jejich povahy a ústí v popření jejich hodnoty. Touto životně důležitou bází nezřídka opovrhujeme a vytváříme dualismus mezi tělem a myslí.²³⁷

Dewey neopomíjel hodnotu reflexní somatické pozornosti a potřebu jejího zlepšení pro náš efektivnější výkon, včetně intelektuálního. Coby dlouholetý student a obhájce Alexandrovy techniky²³⁸ se vyslovil pro nutnost reflexe tělesného povědomí.²³⁹ Shusterman obdobně jako Dewey tento význam reflexe našeho tělesného povědomí zdůrazňuje, avšak svým návrhem na novou estetickou disciplínu to činí oproti Deweymu o poznání důsledněji. Somaestetiku definuje jako disciplínu, pro kterou se tělo stává těžištěm smyslově estetického oceňování a kreativního utváření sebe sama, kde pojem sóma nezastupuje pouhou fyzicky existující tělesnou schránku, ale aktivně vnímající, žijící tělo.²⁴⁰ Tím stojí před somaestetikou, meliorační disciplínou teorie i praxe, nelehký úkol.²⁴¹

„Somaestetika usiluje o obohacení nejen našich abstraktních, diskursivních znalostí těla, ale také našich životních, somatických zkušeností a výkonů, usiluje o zlepšení smyslu, porozumění, účinnosti a krásy našich pohybů a prostředí, na kterém se naše pohyby podílejí a ze kterého čerpají svoji energii a význam.“²⁴²

Shusterman vychází od Alexandra Gottlieba Baumgartena, jehož hlavní úspěch spočívá v pojmenování estetiky coby samostatné vědní disciplíny. Jeho spis *Estetika* byl odvozen z řeckého slova znamenající smyslové poznání (*aisthesis*). Přestože se název estetika ujal, autorova koncepce povahy a především rozsahu nové disciplíny se již s takovým úspěchem dále nesetkala.²⁴³ Baumgartenova estetika hodlala zkoumat kognitivní sílu senzitivního poznání, přesto

²³⁶ Dewey, *Experience and Nature*, 277.

²³⁷ Dewey, *Art as Experience*, 20.

²³⁸ „Alexandrova technika je způsob práce s tělem, který skrze hlubší uvědomění pohybů a celkového postoje usiluje o odbourání škodlivých návyků a o navrácení těla jeho přirozené rovnováze. Tuto techniku vyvinul Frederick Matthias Alexander, profesí divadelní herec, původně jako způsob jak řešit chronickou únavu hlasu, která mu téměř znemožňovala vykonávat jeho povolání.“ „Alexandrova technika“, PŘÍSTUP: [cit. 18.12.2017], https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexandrova_technika

²³⁹ Dewey, *Experience and Nature*, 297, 303.

²⁴⁰ Richard Shusterman, „Somaesthetic and the Revival of Aesthetics,” *Filozofski vestnik*, no. 2, (2007), 138. Shusterman si vybírá pojem sóma cíleně, aby somaestetiku lépe vystihl jako vědu, která se zabývá živým a citlivým tělem, tedy nikoli pouze tělem jako fyzickou schránkou z masa a kostí. Richard Shusterman, *Body Consciousness, A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, (USA: Cambridge University Press, 2008), XII.

²⁴¹ Meliorační disciplína je disciplínou, která se zaměřuje na možnosti postupného vylepšování.

²⁴² Shusterman, „Somaesthetic and the Revival of Aesthetics,” 136.

²⁴³ Baumgartenova estetika se setkala ve druhé polovině osmnáctého století s kritickým přijetím. Jeho *Estetika* se stala předmětem systematické a rozmanité kritiky. Setkáváme se s filozofickými pochybnostmi Christiana Wolffa, literárně orientovanými útoky Johanna Christopha Herdera, s antropologickou kritikou Johanna Gottfrieda Gottscheda a Georga Hamanna a zejména s výslovným odmítnutím samotných základů Baumgartenových estetických úvah od Immanuela Kanta. Kantovy názory zaměřené na krásu a vkus, které byly v průběhu času na

tento v mnoha ohledech dobrý základ ustoupil do pozadí tím, jak se zájem postupně přesouval směrem k umění, k problematice vkusových soudů a vznešena. Jak můžeme vidět, Baumgartenova definice estetiky měla mnohem širší rozsah svého zaměření, než s jakým se můžeme setkat později, kdy byla vymezována coby teorie krásného umění, jako příliš úzká oblast, odtržená od našeho života.

Baumgarten, vycházejíce z wolffovsko-leibnizovské myšlenkové školy, vymezil estetiku jako vědou o senzitivním poznání, které se oproti vyššímu, racionálnímu poznání, zakládá na nižších poznávacích schopnostech, kterými jsou naše smysly, ale současně i intuice, fantazie a paměť. Pro Baumgartena byla estetika logická věda, která by měla řídit naše nižší poznávací mohutnosti a postihovat zákonitosti našeho senzitivního poznání. Baumgartenovým cílem při formování estetiky, bylo založit formální filozofickou disciplínu, která by obsahovala obecnou teorii smyslového poznání a současně byla oborem, jehož výuka by ovlivňovala praktické dovednosti esteticky oceňovat. Estetika se proto měla stát oborem, který měl napomáhat celkovému zlepšení myšlení, ale především i žití obecně. Primárním cílem mělo být zaměření na smyslové poznání, jehož zdokonalováním lze dosáhnout zlepšení i na poli životní praxe.²⁴⁴

Navzdory Baumgartenově snaze definovat estetiku jako vědu usilující o kultivaci lidských smyslů, které jsou přímo závislé na tom, jak se člověk cítí, jak je na tom jeho tělesná schránka, byl somatický rozměr Baumgartenem považován za nemorálnost a orgie, kterým je zapotřebí se vyvarovat.²⁴⁵ Proto si Shustermanova somaestetika bere z Baumgartenovy estetiky pouze obecný, přesto zcela zásadní cíl, tedy zlepšovat dovednosti našeho smyslového poznání.

Somaestetika je dále inspirována mnohými, pro estetiku a filozofii tradičními koncepty. Mezi těmito koncepty zaujímá zvláštní postavení klasický antický princip kalokagathie, který představoval harmonii duševních a tělesných hodnot, respektive spojení krásy a dobra v jeden společný princip.²⁴⁶ Dalšími zdroji jsou pro somaestetiku kromě klasického pragmatismu, ale i analytické filosofie, kontinentální sociologie zastoupená především Pierrem Bourdieu, dále filosofie Michela Foucaulta, Michela de Montaigne, Maurice Merleau-Pontyho a Friedricha Nietzscheho. Nelze však opominout ani současné západní terapie těla spojené se jmény Moshe

rozdíl od těch Baumgartenových rozvíjeny, směřují za hranice smyslového vnímání. Další aspekt, který bránil k ocenění Baumgartenova díla, byla skutečnost, že autor psal toto dílo složitou latinou a navíc ke konci období, kdy se latina k těmto účelům používala. Tomáš Hlobil, "Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik," *Estetika* 46, no. 1, (2009), 106–107.

²⁴⁴ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika* (Praha: Odeon, 1985), 172.

²⁴⁵ Shusterman, "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal," 301. Alexander Baumgarten, *Theoretische Aesthetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"* 1750/58 (Hamburg: Felix Meiner, 2007), §50.

²⁴⁶ Podrobněji o kalokagathii in: Alexej F. Losev and Vjačeslav P. Šestakov, *Dějiny estetických kategorií* (Praha: Svoboda, 1984).

Feldenkrais a Matthias Alexander. Dále zde nalezneme inspirace východním asijským myšlením, které je zastoupené Konfuciem. Za další zdroj somaestetiky lze považovat rovněž cíle, které zakládají samotnou podstatu filozofie, jako je motiv sebepoznání, který bývá vyzdvížen nad povrchní poznání pouze pozemských faktů.²⁴⁷

Somaestetika je disciplína, která hodlá integrovat všechny výše uvedené a zdánlivě nesouměřitelné diskurzy. Hodlá vytvořit produktivnější a systematictější oblast pro teoretické, ale zároveň i praktické uvažování o estetických a uměleckých jevech, za pomoci komplexní zkušenosti a aktivity lidského těla. Tímto rozsáhlým výčtem svých zdrojů se somaestetika stává oborem, který lze v užším smyslu chápat jako subdisciplínu estetiky, respektive jako disciplínu, která by se mohla řadit na úroveň hudební či environmentální estetiky. V širším smyslu a o poznání odvážnějším, lze somaestetiku pro její interdisciplinární rozsah, kdy zahrnuje metafyziku, etiku, filosofii jazyka, politické teorie, stejně jako metafyzologii, chápat jako disciplínu volající po novém promyšlení celé koncepce estetiky a současně i filozofie.²⁴⁸ Shusterman dělí somaestetiku pro lepší, strukturující přehled na tři základní dimenze, v podobě analytické, pragmatické a praktické somaestetiky.

Analytická somaestetika je svojí povahou teoretická a zaměřuje se na charakteristiku základní povahy našich tělesných vjemů, na jejich funkci v našem poznávání a konstruování reality. Zabývá se jak problematikou mysli a těla, tak i vlivem somatických faktorů na vědomí a jednání. Stav organismu uchopuje jako primární nástroj lidské existence, ve kterém spočívá hlavní úloha poznávání, etiky, politiky a estetiky.²⁴⁹ Současně zahrnuje i nejrůznější genealogické, sociologické a kulturní analýzy. Studie, které proslavily autory jako Simone de Beauvoir, Michel Foucault a Pierre Bourdieu, ukazují, nakolik je tělo tvarováno mocí a zaměstnáno jako nástroj k jejímu udržení. Nejen tělesné normy zdraví, dovednosti a krásy, ale

²⁴⁷ Sebeoznání, které se odráží ve znalostech naší tělesné stránky, v sobě nezahrnuje pouze tělesnou externí formu nebo reprezentaci, ale současně i životní zkušenosti. Somaestetika v tomto ohledu pracuje na zlepšení povědomí o našich tělesných stavech a pocitech, čímž poskytuje větší vhled do pomíjivých způsobů našeho života a trvalých postojů. Shusterman, "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal," 302–303.

²⁴⁸ Tamtéž, 308.

²⁴⁹ Tamtéž, 304.

dokonce i naše kategorie pohlaví jsou konstruovány tak, aby reflektovaly a udržovaly sociální síly.²⁵⁰

Pragmatická somaestetika, pro kterou je charakteristická normativnost, spočívá v konkrétních metodách somatického zlepšení ve smyslu tělesné kondice jednotlivce, ale i celé společnosti. Metody pragmatické somaestetiky jsou Shustermanem dále děleny podle svého zaměření na reprezentativní a zkušenostní. Reprezentativní se zaměřují na externí podobu těla, proto sem náleží péče o zevnějšek zastoupená především kosmetickým průmyslem, potažmo obory jako je plastická chirurgie. Pro zkušenostní dimenzi je naopak důležité zlepšení vnitřních estetických kvalit, ke kterým dochází například při józe nebo, Alexandrově technice. Vzhledem k tomu, že lze nalézt i takové příklady metod, které spadají do obou směrů zároveň, jako jsou například aerobik nebo tanec, doplňuje Shusterman reprezentační a zkušenostní dimenzi ještě o směr performativní.²⁵¹

Praktická somaestetika v sobě zahrnuje programy, které se zabývají somatickým zlepšením sebe sama formou disciplinované, reflexní a tělesné praxe. Různé metody pragmatické somaestetiky je třeba odlišit od skutečné somatické praxe, která je tímto prakticky interpretována, tedy není pouhým psaním a čtením textů souvisejícím s tělem. Jako certifikovaný praktik Feldenkraisovy metody²⁵² a současně jako somatický terapeut, pořádá Shusterman semináře, které obsahují praktická cvičení a demonstraci úkonů somatického zlepšování. Shustermanovo životní počinání, které představuje mnohaleté teoretické znalosti

²⁵⁰ Shusterman často odkazuje k Michelovi Foucaultovi, který odhaluje, jakou roli může hrát somatika v politické filosofii. Foucault zavádí tzv. pojem „bio-moci“. První forma ztotožňuje tělo s nástrojem. Tělo je zapotřebí co nejlépe vycvičit, aby podávalo ty nejlepší výkony v podobě produktivnosti, efektivitu a účinnosti. Tento výcvik má vychovat tělo užitečné a ovladatelné pro produkci ekonomických systémů. Druhou formou představuje tělo jako druh, kdy je tělo nejen nástrojem rozmnožování, ale je současně nutné jej pravidelně udržovat. Důsledná kontrola zakládající se na tělesnosti, je skrytým mechanismem, kterému ústí v éru bio-moci. Hubert Dreyfuss a Paul Rabinow, *Michel Foucault: Za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky* (Praha: Herrmann & synové, 2010), 213. Jiný pohled nalezneme u Pierra Bourdieu, který vysvětluje sociální nerovnost v postavení mužů a žen, kdy se tato nerovnost legitimizuje pouze zdánlivou lidskou přirozeností daného těla. Sociální rozdíly mezi pohlavími jsou vyloženy na základě přirozených, biologických rozdílů konstituce lidského těla. Podle Bourdieu je však tato biologická přirozenost pouze naturalizovanou sociální konstrukcí. Mužské dominantní postavení je proto formováno spíše vnucenými, vštípenými sociálními principy, které si jednotlivé společnosti vytvářejí. Tyto sociální vztahy jsou tak vpisovány do biologických těl, jsou somatizovány. Pierre Félix Bourdieu, *Nadvláda mužů* (Praha: Karolinum, 2000), 25.

²⁵¹ Shusterman, „Somaesthetics: A Disciplinary Proposal,” 304–305.

²⁵² Feldenkraisova metoda je specifický způsob porozumění vlastnímu tělu a já, který se zakládá na přirozeném způsobu učení. Spočívá ve schopnosti přimět procesy nervového systému ke změně a zlepšení jejich funkce. Tato metoda je celosvětově uznávána především pro pozoruhodnou schopnost zlepšit vzpřímený postoj a držení těla, jeho flexibilitu a koordinaci. Využívá organického učení, pohybu a citění, aby nás osvobodila od zvykových vzorců, pohybových stereotypů, čímž umožňuje vznik a přirozený rozvoj vzorců nových – fyzických i psychických. „Feldenkraisova metoda”, PŘÍSTUP: [cit. 18.12.2017], <https://www.feldenkraisovametoda.cz/>

z nejrozumnějších akademických disciplín, z něj činí člověka, který se snaží do důsledku uskutečnit vlastní návrh somaestetiky.

Od doby, kdy Shusterman poprvé navrhl somaestetiku coby novou filozofickou disciplínu uběhlo bezmála dvacet let. Současná podoba somaestetiky v mnohém naplňuje Shustermanův smělý plán návrhu na novou estetickou disciplínu. Svědčí o tom například vlastní časopis somaestetiky, v němž se realizují somatické výzkumy různých témat z mnoha různých oborů, ale i mnohé přednášky, workshopy a semináře. Tento nový obor by mohl znamenat pro budoucí estetiku coby vědní disciplínu mnohé. Podle nás především skutečně možnost otevřít cestu k transformaci tradiční podoby estetiky, která je spolu s ostatními filozofickými disciplínami často interpretována jako abstraktní a nefunkční teoretizování, zcela odtržené od reálného života. Ať již budeme s obdobnými interpretacemi souhlasit či nikoli, nelze této mladé disciplíně odepřít přitažlivost, která spočívá v možnostech teoretického uvažování o estetických a uměleckých jevech, které jsou převedené do praxe za pomoci cíleného zdokonalování komplexních zkušeností a aktivit lidského těla. Zdá se, že právě tato cesta představuje v současné době jednu z možností, jak obnovit náš estetický, spontánní, smyslový i citový vztah ke světu a k umění a tím umožní vyplnit mezeru mezi uměním a životem, na kterou upozorňoval John Dewey.

ZÁVĚR

Shustermanovým cílem, kterým se inspiroval u Johna Deweyho, bylo odstranění paradoxu, kdy umělecká díla nejsou vnímána jako součást našeho běžného života, ale zdají se být z pozice svého uměleckého statusu naopak vůči našemu běžnému životu a zkušenostem protikladná. Dewey se snažil nalézt, respektive znovu obnovit kontinuitu mezi uměleckými díly coby intenzivními formami zkušenosti a našimi běžnými starostmi a strastmi. Zaměřil se na obecný charakter zkušenosti, který vnímal jako proces, jako zvláštní kvalitu, která je přítomna v každé završené zkušenosti (*an experience*), tedy jak v naší běžné zkušenosti, tak i ve zkušenosti s uměním. Z této podstaty by měla být zkušenost, kterou organismus prožívá v interakci s prostředím základem, na kterém bude fungovat naše vnímání a hodnocení umění. Jedině tímto způsobem, kdy bude umění nahlíženo jako vyvrcholení přírody, bude možné uměleckou sféru vyprostit ze sevření elitářské tradice, odtržené od našeho reálného života.

S nástupem druhé poloviny 20. století, zejména s ohledem na její analytickou linii, došlo v rámci estetického diskurzu naopak k potlačování naturalizace umění a estetické zkušenosti. Na příkladech autorů z řad analytické estetiky jsme měli možnost vidět, nakolik byly myšlenky těchto autorů protikladné vůči Deweyho snaze určit prostřednictvím organického základu způsoby umělecké tvorby, její oceňování a hodnocení. Tento protiklad spočíval za prvé ve snaze redukovat estetickou zkušenost z uměleckého díla pouze na subjektivní prožitek, kdy jmenovitě Arnold Isenberg a George Dickie zastávali přesvědčení, že estetické kvality jsou jednoduše nepopsatelné, a proto jejich prostřednictvím nelze hledat pro umění a z něj pramenící zkušenosti všeobecně platné normy.²⁵³ Pojem estetické zkušenosti, který byl pro tyto autory pouze matoucím metafyzickým fantomem, nemohl definovat sféru umění, natož ji odlišit od ne-umělecké oblasti. Těmto kritikám jsme oponovali Deweyho myšlenkou, která pokládá za prvopočátek estetické zkušenosti z uměleckých děl završenou zkušenost (*an experience*), kterou je třeba vnímat na pozadí naturalistické interakce organismu a prostředí. V rámci tohoto kauzálního vztahu musí být estetická zkušenost přirozeně něčím víc, než pouze subjektivní záležitostí. Estetická zkušenost, která je dílem kontinuálního vztahu mezi subjektem a přírodou, tento subjekt ze své podstaty zákonitě přesahuje.²⁵⁴

Druhý protiklad k Deweyho naturalistické koncepci umění spočíval obecně ve snaze, učinit z uměleckého díla předmět fetišizace, respektive usilovat o specializaci umění coby zvláštní oblasti, která je odtržena od běžného života a zkušenosti. Tento protiklad jsme sledovali u

²⁵³ Isenberg, "Critical Communication," 132. Dickie, "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience," 135.

²⁵⁴ Shusterman, *Estetika Pragmatizmu. Krása a umenie života*, 61–63.

Monroea C. Beardsleyho, který pokládal za počátek estetické zkušenosti primárně estetický objekt (umělecké dílo) s jeho specifickými estetickými vlastnostmi, čímž posílil specializaci umění coby autonomní oblasti, která je odtrhnuta od našeho života.²⁵⁵ Estetika Nelsona Goodmanova v sobě rovněž odrážela a zároveň posilovala specializaci umění coby zvláštní oblasti, která je odtržena od běžného života a zkušeností. Goodmanova definice umění z hlediska teorie symbolů a jejich systémů, byla nezměrnou snahou definovat především specifickou identitu uměleckých děl, která posilovala specializaci umění coby zvláštní oblasti, která je odtržena od našeho běžného života a zkušeností.²⁵⁶ Goodman při své snaze definovat specifickou identitu uměleckých děl vymezil estetickou zkušenost jako kognitivní zkušenost, která je zbavena své kvalitativní, přirozené báze, která by měla mít, jak jsme viděli u Johna Deweyho, své kořeny v přírodě.²⁵⁷ Současně i značné úsilí Arthura Danta o rozlišení dvou vizuálně shodných objektů opět vyčlenilo umělecká díla do speciální oblasti.²⁵⁸ Dantova teorie, podle které má estetické zkušenosti předcházet akt teoretické interpretace, podle nás znovu důsledně oddělila sféru umění a její recepci od našeho běžného života a zkušeností.

Shusterman oponoval těmto autorům opět za pomoci Deweyho estetického naturalismu, který žádal obnovení kontinuity mezi estetickou zkušeností a běžnými zkušenostmi, mezi sférou umění a sférou každodenního života. Teorie analytických estetiků, které izolují umění a jeho oceňování tím, že jej umísťují do vyčleněné oblasti, nejenže zabraňují tomu, abychom si k umění našli cestu, ale rovněž abychom znali důvod, na základě kterého jsou umělecká díla hodna našeho obdivu. Navzdory tomu v nás podle Shustermana přetrvala hluboká potřeba po estetických zkušenostech a pokud je nám sféra vysokého umění vzdálena, přirozeně jsme se naučili tuto potřebu uspokojit mimo oficiální oblast současného umění. Proto jsme podle Shustermana svědky skutečnosti, že je estetický zájem stále více nasměrován k populárnímu umění, které se nezříká potěšení, přestože často selhává v jeho plnohodnotném dosažení.²⁵⁹

Zatímco se Dewey pokoušel nalézt správnou cestu z neblahého stavu odtržení sféry umění od praxe života za pomoci popisu obecného charakteru zkušenosti, jehož prostřednictvím dále vymezoval i estetickou zkušenost, Shusterman tuto cestu spatřoval v rozšiřování uměleckých hranic. Podle Shustermana oblast vysokého umění nepřestává pružně a efektivně odolávat všem snahám o svoji reformu v podobě začlenění a užšího propojení s každodenním životem. Některé

²⁵⁵ Beardsley, *Aesthetics*, 190–209.

²⁵⁶ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 66.

²⁵⁷ Goodman, *Jazyky umění*, 197.

²⁵⁸ Danto, *The Transfiguration*, 113.

²⁵⁹ Shusterman, "The End of Aesthetic Experience," 38.

formy populárního umění však tuto sílu vykazují, a proto by podle Shustermana mohly pomoci sféru vysokého umění reformovat a za určitých podmínek transformovat pojem a instituci umění směrem k větší nezávislosti ve smyslu sociokulturní podmíněnosti a užšímu propojení s praxí života.²⁶⁰

Tak jako Shusterman oponoval analytickým autorům prostřednictvím Deweyho estetického naturalismu, hodláme i my jejím prostřednictvím nesouhlasit se Shustermanovou snahou obnovit kontinuitu mezi uměním a životem tím, že rozšíříme umělecké hranice i o některé formy populárního umění. Shusterman k rozšíření těchto hranic zvolil prostředky v podobě intelektualizovaných způsobů vnímání, kdy za pomoci tradičních estetických kritérií v podobě komplexnosti, filozofického obsahu, uměleckého sebevědomí a tvořivosti hodlal dokázat, že specifický hudební žánr rap má stejné právo nazývat se uměním jako díla z oblasti vysokého umění. Podle nás se však Shustermanovi v tomto případě nepodařilo dostatečně ukázat, na základě čeho bychom měli tyto dvě oblasti spojovat a jakým způsobem by estetická legitimizace populárního umění mohla propojit sféru umění s praxí života. Shustermanova snaha o rozšiřování hranic vysokého umění v sobě podle nás v tomto bodě opomíjela zdánlivě nedůležitý, podle nás však zcela zásadní aspekt Deweyho díla.

Jak jsme ukázali v první kapitole této práce, estetická kvalita je podle Deweyho nevyhnutelnou součástí každé završené zkušenosti (*an experience*), protože se ukrývá za kreativním potenciálem, který je nutný k tomu, aby byla zkušenost završena. Tento estetický faktor nelze nikdy z plnohodnotné zkušenosti (*an experience*) vyloučit, a proto je jejím neodmyslitelným základem. Tím představuje estetická kvalita důležitý moment, který na jedné straně úzce propojuje umění a život, na straně druhé, pokud je tato kvalita vnímaná pro sebe samu, vysvětluje výjimečnost uměleckých děl.²⁶¹ Z tohoto důvodu není podle nás nutné umělecké hranice radikálně rozšiřovat nebo bořit, ale spíše se zaměřovat na nejdůležitější cíl umění. Ať již máme na mysli umění vysoké či populární, tímto cílem by měla být kultivace našeho života a smyslu pro umění. Zdá se, že Shustermanova disciplína somaestetika, která spočívá v možnostech teoretického uvažování o estetických a uměleckých jevech, které jsou převedené do praxe za pomoci cíleného zlepšování komplexních zkušeností a aktivit lidského těla, k naplnění tohoto cíle úspěšně směřuje.

²⁶⁰ Shusterman, *Estetika pragmatizmu*, 232.

²⁶¹ Dewey, *Experience and Nature*, 80.

LITERATURA

Monografie:

Baumgarten, Alexander G. *Reflections on Poetry*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958.

Bourdieu, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

Bourdieu, Pierre. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum, 2000.

Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago, La Salle and Illinois: Open Court Publishing Company, 2003.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Davies, Stephen. *Definitions of Art*. New York: Cornell University Press, 1991.

Dewey, John. *Art as Education: A Collection of Essays*. Barnes Foundation Press, 1969.

Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Wideview/Perigee Book, 1980.

Dewey, John. *Experience and Nature*. Chicago and La Salle: Open Court Publishing Company, 1929.

Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.

Dreyfus, Hubert, and Rabinow Paul, Michel Foucault: *Za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha: Herrmann & synové, 2010.

Edwards, Paul. *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC*. Chicago and Illionis: Chicago Review Press, 2009.

Elton, William E. *Aesthetics and Language*. Oxford: Blackwell, 1954.

Fiske, John, and Hartley, John. *Reading Television: with a new foreword by John Hartley*. London: Routledge, 2003.

Gombrich, Ernst. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985.

Goodman, Nelson. *Jazyky umění – nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

Goodman, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.

- Haman, Aleš. *Osudy moderního umění*. Praha: Pulchra, 2012.
- Hroch, Jaroslav, et al. *Pragmatismus a dekonstrukce v anglo-americké filozofii*. Brno: Paido, 2010.
- James, William. *Pragmatismus. Nové jméno pro staré způsoby myšlení*. Brno: CDK, 2003.
- Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- Kalnická, Zdeňka. *Vybrané kapitoly z dějin estetiky 20. století*. Ostravská univerzita: Filozofická fakulta 2004.
- Kořán, Martin. *Člověk, poznání a mezinárodní politika: Pragmatismus a vědecký realismus jako filozofie vědy v mezinárodních vztazích*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 2008.
- Kulka, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.
- Losev, Alexej F., and Vjačeslav P. Šestakov. *Dějiny estetických kategorií*. Praha: Svoboda, 1984.
- McDermott, John J. *The Writings Of William James*. New York: First Modern Library, 1968.
- Novák, Lukáš, and Petr Dvořák. *Úvod do logiky aristotelské tradice*. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007.
- Hayes, Patrick J. *The Making of Modern Immigration: An Encyclopedia of People and Ideas*. ABC-CLIO: LLC, 2012.
- Peregrin, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: Filosofia, 2005.
- Rorty, Richard. *Consequences of Pragmatism: Essays, 1972-1980*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1982.
- Shelley, Percy Bysshe. *Odpoutaný Prométheus*. Praha: Mladá fronta, 1962.
- Shusterman, Richard. *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Shusterman, Richard. *Estetika Pragmatizmu. Krása a umenie života*. Bratislava: Kaligram, 2003.
- Shusterman, Richard. *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 2012.
- Richard Shusterman. *Vor der Interpretation: Sprache und Erfahrung in Hermeneutik, Dekonstruktion und Pragmatismus*. Videň: Passagen; Verlag, 1996.
- Šíp, Radim. *Richard Rorty: Pragmatismus mezi jazykem a zkušeností*, Brno: Paido, 2008.
- Thayer, Standish H. *Meaning and Action: A Critical History of Pragmatism*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1981.

Višňovský, Emil, and Mihina František. *Pragmatizmus. Malá antológia filozofie XX. Storočia*. Bratislava: Iris, 1998.

Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia, 1993.

Zolberg, Vera. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Zuska, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

Zuska, Vlastimil. *K estetice XX. století. Mimesis – Fikce – Distance*. Praha: Gryf, 1996.

Studie:

Alexander, Thomas M. "Dewey, Dualism, and Naturalism." In *A Companion to Pragmatism*, edited by Joseph Margolis, John Shook, 184–192. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

Arthur Rose, "Čtyři rozhovory – rozhovor s Josephem Kosuthem." In *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*, edited by Karel Srp, 266–302. Jazzpetit, 1982.

Beardsley, Monroe C. "Aesthetic Experience Regained." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 1 (1969): 3–11.

Benjamin, Walter. "Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti." In *Dílo a jeho zdroj*, edited by Růžena Grebeníčková, 17–43. Praha: Odeon, 1979.

Brennan, Tim. "Off the Gangsta Tip: A Rap Appreciation, or Forgetting about Los Angeles." *Critical Inquiry* 20, no. 4 (1994): 663–93.

Carroll, Noël. "Podstata masového umění." In *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, edited by Pavel Zahradka, 247–278. Barrister & Principal: Brno, 2010.

Dadejík, Ondřej. "Analytická estetika – úvod." In *Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století*, edited by Vlastimil Zuska, 11–21. Praha: Karolinum, 2003.

Dadejík, Ondřej. "Kontrast bez kontinuity: Život jako umění ve filozofii Johna Deweyho." *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica*, no. 1 (2017): 61–87.

Danto, Arthur C. "Konec umění." *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, no. 1, (1998): 1–18.

Danto, Arthur C. "Svět umění." In *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, edited by Tomáš Kulka, Denis Ciporanov, 95–111. Pavel Mervart: Červený Kostelec, 2010.

Danto, Arthur C. "The Transfiguration of the Commonplace." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, no. 2 (1974): 139–48.

Dewey, John. "Qualitative Thought." *John Dewey The Later Works, 1925–53; Vol. 5: 1929–1930*, edited by Jo Ann Boydston, 243–262. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.

Dickie, George. "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience," *The Journal of Philosophy* 62, no. 5 (March 1965): 129–136.

Dickie, George. "Co je umění? Institucionální analýza." In *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, edited by Tomáš Kulka, Denis Ciporanov, 113–132.. Pavel Mervart: Červený Kostelec, 2010

Dickie, George. "Is Psychology Relevant to Aesthetics?" *The Philosophical Review* 71, no. 3, (1962): 285–302.

Dickie, George. "The Myth of the Aesthetic Attitude." *American Philosophical Quarterly* I, no. 1, (1964): 56–65.

Dickie, George. "The Origins of Beardsley's Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, no. 2 (2005): 175–78.

Dziemidok, Bohdan. "Spor o estetickou podstatu umění." In *Co je umění: texty angloamerické estetiky 20. století*, edited by Tomáš Kulka, Denis Ciporanov, 303–324. Pavel Mervart: Červený Kostelec, 2010.

Elgin, Catherine Z., and Nelson Goodman. "Changing the Subject." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 219–23.

Eliot, Thomas S. "Portrét dámy." In *Americká poézia 20. storočia*, 148–152. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

Hlobil, Tomáš. "Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik." *Estetika* 46, no. 1, (2009): 105–110.

Isenberg, Arnold. "Analytical Philosophy and the Study of Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 125–36.

Isenberg, Arnold. "Critical Communication." In *Aesthetics and Language*, edited by William Elton, 131–146. Oxford: Basil Blackwell, 1954.

Kelly, John D. "Seeing Red: Mao Fetishism, Pax Americana, and the Moral Economy of War." In *Anthropology and Global Counterinsurgency*, edited by John D. Kelly, Beatrice Jauregui, Sean T. Mitchell, and Jeremy Walton, 67–83. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

Nehamas, Alexander. "Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, no. 1 (1998): 49–51.

Novitz David. "Způsoby tvorby umění." In *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy súčasnej estetiky*, edited by Pavel Zahrádka, 229–246. Brno: Barrister & Principal, o. s., 2010.

Passmore, John. "The Dreariness of Aesthetics." In *Aesthetics and Language*, edited by William Elton, 36–55. Oxford: Basil Blackwell, 1954.

Peregrin, Jaroslav. "Richarda Rortyho cesta k postmodernismu." *Filosofický časopis* 42, no. 3, (1994): 381–402.

Rose, Arthur. "Čtyři rozhovory – rozhovor s Josephem Kosuthem." In *Minimal & Earth &*

Concept Art (I. část), edited by Karel Šrp, 266–270. Jazzpetit, 1982.

Sclafani, Richard J. “‘Art’, Wittgenstein, and Open-Textured Concepts.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29, no. 3 (1971): 333–41.

Seel, Martin. “On the scope of aesthetic experience.” In *Aesthetic Experience*, edited by Richard Shusterman, Adel Tomlin, 98–105. New York and London: Routledge, 2008.

Silvers, Anita. “Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 137–49.

Shusterman, Richard. “Aesthetic Experience: From Analysis to Eros.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 2 (2006): 217–29.

Shusterman, Richard. “Art infraction: Goodman, Rap, Pragmatism.” *Australasian Journal of Philosophy* 73, no. 2 (1995): 269 – 279.

Shusterman, Richard. “Back to the Future: Aesthetic Today.” *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 43, (2012): 104–124.

Shusterman, Richard. “Don’t Believe the Hype: Animadversions on the Critique of Popular Art.” *Poetics Today* 14, no. 1 (1993): 101–22.

Shusterman, Richard. “Introduction: Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 115–24.

Shusterman, Richard. “Pragmatism: Dewey.” In *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Berys Gaut, Dominic McIver Lopes, 97–106. London, New York: Routledge, 2001.

Shusterman, Richard. “The End of Aesthetic Experience.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, no. 1 (1997): 29–41.

Shusterman, Richard. “The Fine Art of Rap.” *New Literary History* 22, no. 3 (1991): 613–32.

Shusterman, Richard. “Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant.” *The Philosophical Forum* 20, no. 3 (1989): 221–229.

Shusterman, Richard. “Somaesthetics: A Disciplinary Proposal.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 3 (1999): 299–313.

Shusterman, Richard. “Somaesthetics at the Limits.” *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 35, (2008): 7–24.

Shusterman, Richard. “Somaesthetic and the revival of Aesthetics.” *Filozofski vestnik*, no. 2, (2007): 135–149.

Stolnitz, Jerome. “The Artistic and the Aesthetic “in Interesting Times”.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no. 4 (1979): 401–13.

Tatarkiewicz, Władysław. “Aesthetic Experience: The Early History of the Concept.” *Dialectics and Humanism*, no. 1, (1973): 19–30.

Tatarkiewicz, Władysław. "The Aesthetic Experience: History of the Concept." In *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, edited by Jan T. J. Szrednicky, 310–338. The Hague: Martinus Nijhoff, 1980.

Urmson, James O., and Pole, David. "Symposium: What Makes a Situation Aesthetic?." *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 31 (1957): 75–106.

Weitz, Moris. "Role teorie v estetice." In *Co je umění?*, edited by Tomáš Kulka, Denis Ciporanov, 51–64. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2011.

Zahrádka, Pavel. "Vysoké versus populární umění." In *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, edited by Pavel Zahrádka, 205–228. Barrister & Principal: Brno, 2010.

Zuidervaat, Lambert. "Adorno Theodor Wiesengrund." In *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, 16–32. New York: Oxford University Press, 1998.

Zuska, Vlastimil. "Mýtus o mytičnosti estetické distance." In *K estetice XX. století. Mimesis – Fikce – Distance*, 118–131. Praha: Gryf, 1996.

Elektronické zdroje:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexandrova_tehnika, „Alexandrova tehnika“, PŘÍSTUP: [cit. 18.12.2017]

<https://www.feldenkraisovametoda.cz/>, „Feldenkraisova metoda“, PŘÍSTUP: [cit. 18.12.2017]

Shelley, James, "The Concept of the Aesthetic", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), PŘÍSTUP: [cit. 18.12.2017], <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/>

<https://www.youtube.com/watch?v=iJ2pArGnXJ8>, „Talkin’ All That Jazz“, PŘÍSTUP: [cit. 18.12.2017],